

























GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

SOIXANTE-CINQUIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE  
TOME SEPTIÈME



---

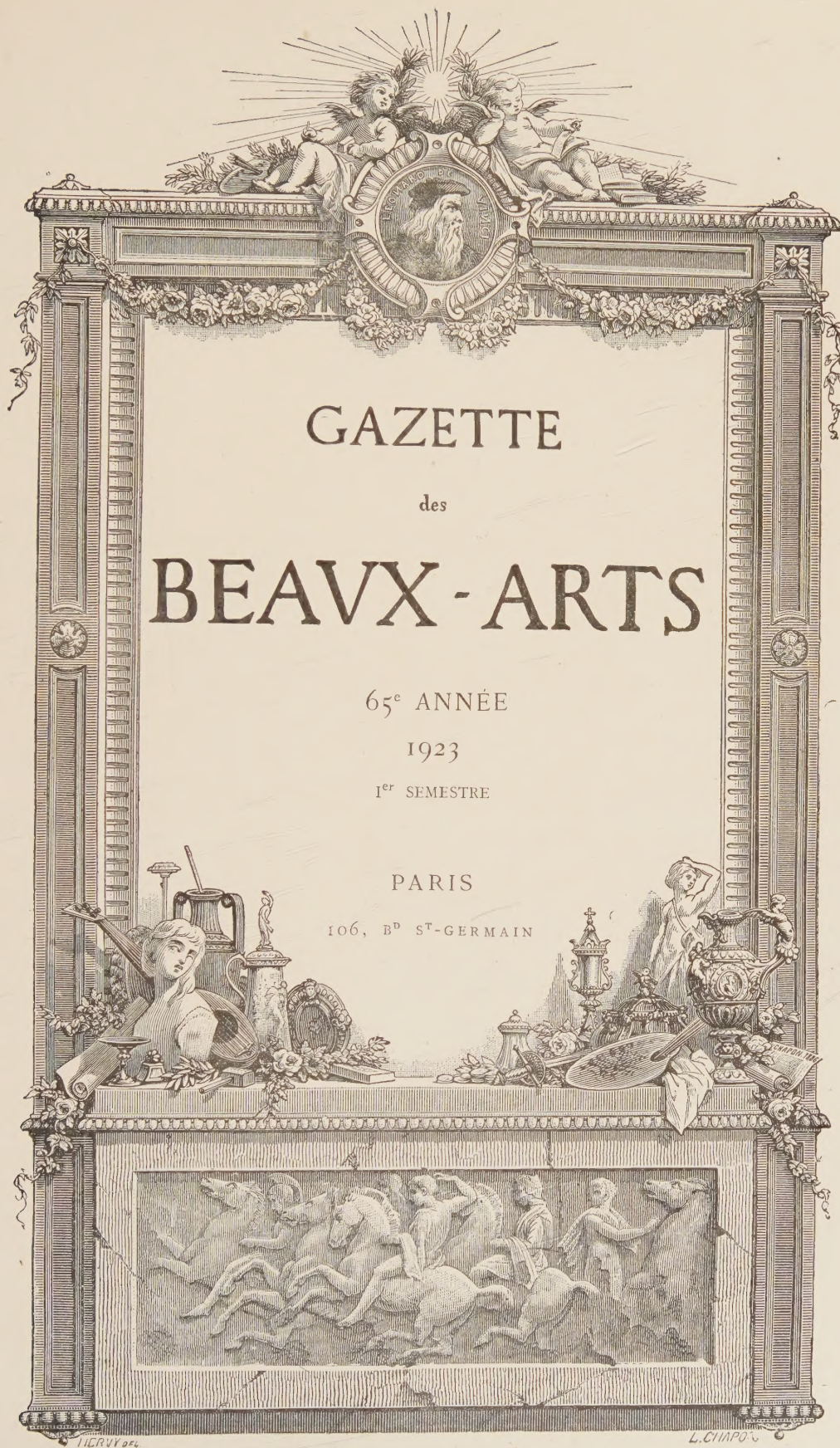
CHARTRES — IMPRIMERIE DURAND

9, RUE FULBERT, 9

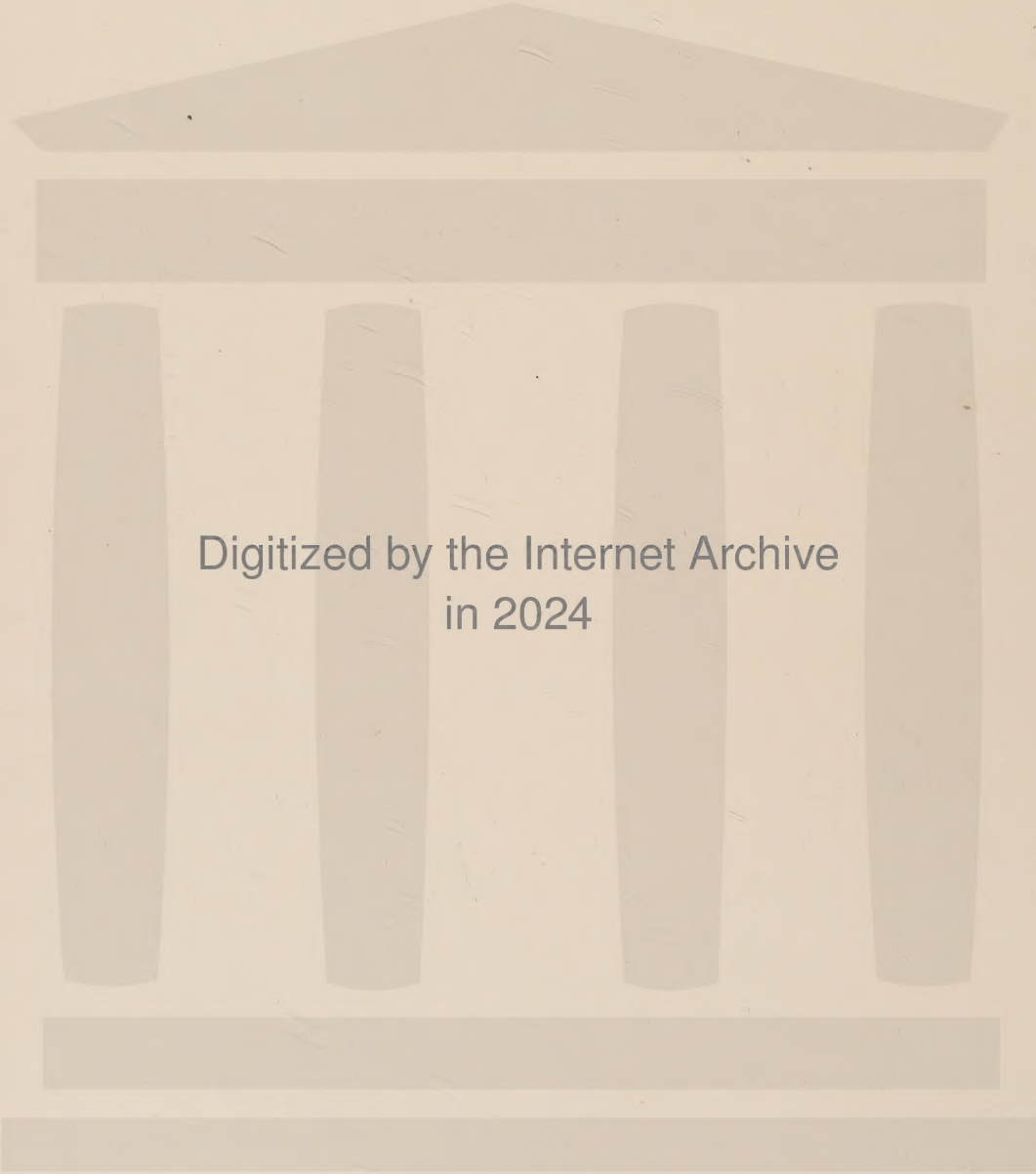
---

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés*









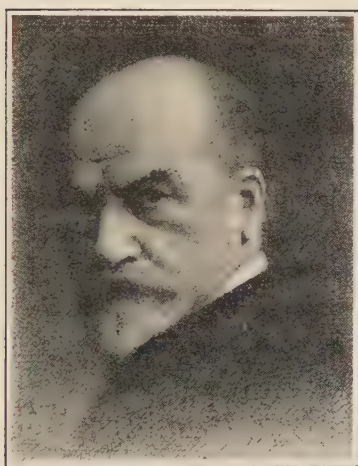
Digitized by the Internet Archive  
in 2024



## LÉON BONNAT

(1833-1922)

---



PORTRAIT DE LÉON BONNAT  
PAR LUI-MÊME  
EAU-FORTE (1898)

La mort de Léon Bonnat, survenue le 7 septembre, comme il était allé prendre quelques jours de repos chez une amie au château de Mouchy-sur-Oise, est venue nous surprendre en causant une réelle émotion dans le monde des arts. C'est que Bonnat, depuis des années qu'on ne compte plus, tenait une place considérable parmi nous. Sa présence était partout et son autorité s'exerçait partout avec à propos et bienveillance. Il était à la tête de l'École des Beaux-Arts, il présidait les conseils des Musées nationaux, au conseil de la Légion d'honneur il soutenait les intérêts des artistes. Il n'y avait aucune fondation utile, aucune manifestation instructive où l'on ne tînt à mettre en pre-

mière ligne le nom de ce cher et vénéré doyen de notre école.

Peut-être les sentiments de regret se sont-ils adressés à l'homme plus qu'à l'artiste. C'est que l'artiste a survécu à son temps, que bien des formules se sont suivies depuis le jour de ses grands succès et que l'heure n'est pas encore venue où l'histoire remettra tout à sa place. Mais l'homme était incomparable : sa droiture, sa simplicité, sa netteté, et surtout son inépuisable bonté, avaient désarmé ses plus féroces détracteurs. Son rôle pendant nos mauvais jours, ses bienfaits continus, quoique toujours dissimulés, lui avaient créé une popularité devenue unanime, car elle s'était répandue jusque dans les milieux les moins bien disposés pour son art.



Il restait pour nous le dernier représentant de cette grande génération, formée entre 1850 et 1860, dont les enseignements se sont imposés dans les deux mondes et dont le prestige rayonne encore sur l'école. Quelques-uns nous ont quittés à un âge fort avancé, prolongeant leur œuvre qui nous rattachait encore à leur passé. Bonnat les continuait et les terminait.

On le voyait, jusqu'au dernier jour, accomplissant exactement ses innombrables devoirs, vaillant toujours, allant de son petit pas menu, un peu moins ferme et de son air un peu plus en dedans, mais si facile à dérider et trouvant toujours pour réponse un petit mot plein d'humour que soulignait son accent quelque peu méridional. Ou, encore, il nous recevait au seuil de son atelier, au haut de cet escalier illuminé par le *Doux pays* de Puvis de Chavannes, avec sa brusquerie affectueuse, armé de son appui-main et coiffé d'un bonnet de police de poilu qui avait remplacé la toque de velours, la haute toque carrée qu'on lui vit dans ses anciens portraits.

Le succès inattendu de ses deux portraits du dernier Salon l'avait momentanément ragaillardi comme il venait d'atteindre sa quatre-vingt-neuvième année.

\*  
\* \*

Il était né, en effet, le 20 juin 1833, à Bayonne. On a peu de détails sur ses premières années. Bonnat était, par nature, peu enclin aux confidences ; tous ses contemporains ont disparu, il détruisait toutes ses correspondances et ne conservait aucun papier. Je dois, toutefois, à l'obligeance de M. Antonin Personnaz, l'amateur bien connu, aujourd'hui fixé à Bayonne, dans sa ville natale, qui a gardé le culte de son grand ami, quelques précisions sur les origines du maître ; elles ont été complétées par mon collègue et ami Carle Dreyfus, qui a vécu dans l'intimité et la confiante affection de Bonnat.

Le père de notre artiste, Joseph Bonnat, était né à Lyon en 1800. Il se fixa à Bayonne, où il se maria en 1830. Il eut de ce mariage trois enfants, dont deux garçons. L'un, Paul, se destinait à l'enseignement et fut reçu à l'École normale. Il existe de lui un excellent portrait par son frère, daté de 1850, au Musée de Bayonne. Il mourut à Saint-Jean-de-Luz en 1867. L'autre, Léon, est notre artiste. Vient ensuite une sœur, Marie, qui épousa, on le sait, le peintre espagnol Enrique Melida, dont le Luxembourg a longtemps gardé un tableau de mœurs. Elle mourut en 1900.

Bonnat était extrêmement attaché à sa famille. Il était resté célibataire pour garder près de lui sa mère et sa sœur qui furent les grandes affections de sa vie. J'ai retrouvé dans les papiers de mon beau-père, son vieil ami Georges Lafenestre, pour qui il professait une affection particulière, une



lettre en réponse à l'annonce de la mort de sa sœur : « Je comprends ta peine. J'ai tant aimé ma sœur ! » Il a fait de ce milieu de famille, en 1853, le charmant petit tableau, si touchant d'intimité, — sa mère cousant, entourée de son jeune fils et de sa fillette occupée à une broderie, — qu'il avait pieusement gardé dans son atelier et qu'on a admiré, cet été, au Pavillon de Marsan à l'Exposition du « Décor de la vie sous le Second Empire ».

Le père Bonnat, après maints essais malheureux d'entreprises industrielles, à Bayonne, dans lesquels s'était engloutie une belle fortune, tenta une nouvelle aventure et se rendit en Espagne où il fonda, à Madrid, un commerce de librairie. C'était en 1847. Bonnat y resta environ sept ans.

Dès son enfance le futur artiste dessinait déjà terriblement sur ses livres de classe. Mais auquel d'entre nous cela n'est-il pas déjà arrivé ? Ce n'est pas toujours l'indice d'une vocation, bien qu'il y ait peu de vocations qui ne se soient manifestées à cette heure. Pour l'instant, d'ailleurs, Bonnat ne pensait guère à devenir peintre. Il rêvait d'être marin. Et je suis amusé de penser que c'est la déclaration que me fit, il y a quelque temps, Claude Monet. Être marin, cela se comprend chez les enfants doués d'imagination : on a lu Robinson Crusoë, des livres de voyages, et on ne rêve que d'aventures. Pourtant il y avait, en plus, pour Bonnat comme pour Claude Monet, le voisinage attirant de la mer, du port avec ses bateaux : Bayonne comme Honfleur.

Mais ces velléités passèrent très vite en Espagne. Cet homme, qui aima



Cliché de l'« Illustration ».

INTÉRIEUR FAMILIAL  
PAR LÉON BONNAT (1853)



tant les musées, devait naître à l'art dans un musée : c'est le Prado et c'est Velazquez qui lui montrèrent la voie.

Qu'on relise la belle préface que Bonnat a écrite pour le livre d'A. de Beruete et dont la *Gazette* donna la primeur<sup>1</sup>. Bonnat, assez avare de renseignements sur sa vie, s'étend là avec quelque chaleur sur ces souvenirs de jeunesse : « J'ai été élevé », dit-il, « dans le culte de Velazquez. J'étais, tout jeune, à Madrid. Mon père, par les journées radieuses comme on n'en voit qu'en Espagne, me menait parfois au Musée du Prado où nous faisions de longues stations dans les salles espagnoles. J'en sortais toujours avec un sentiment de profonde admiration pour Velazquez. »

Et alors se décida la carrière. On lui « permit », comme il écrit, « de fréquenter le cours de l'Académie de San Fernando », et il raconte qu'il retrouva chez ses camarades le même enthousiasme pour Velazquez, qui était leur « dieu » et qu'on ne désignait respectueusement que par son prénom « Don Diego », ce qui, dans leur pensée, « voulait dire le maître, le maître par excellence, tout comme les Italiens disaient Raphaël et Michel-Ange ».

Il importe ici de faire justice d'une légende ridicule lancée on ne sait d'où ni comment, d'après laquelle Federico de Madrazo aurait éconduit grossièrement le jeune artiste qui, l'ayant trouvé prenant le frais devant sa porte, lui aurait demandé de lui apprendre à peindre : « Fais-toi muletier ! » lui aurait répondu le maître espagnol. Il n'y a rien de vrai dans cette anecdote, et c'est heureux pour la mémoire de ce galant homme ; il sut, au contraire, distinguer de bonne heure les dons du jeune Français, qui s'honora toujours d'avoir été son élève.

Le premier tableau que Bonnat peignit à Madrid fut un *Giotto gardant les chèvres*. C'était en 1850 : il avait dix-sept ans. L'œuvre marquait déjà de telles qualités, qu'on hésita à croire qu'elle fût de lui.

De cette époque datent également le portrait de son frère en blouse d'écolier et de sa sœur Marie, tous deux au Musée de Bayonne. Le développement du jeune artiste fut si rapide, qu'il exécuta, avant son départ de l'Espagne, un tableau que nul ne connaissait, envers lequel Bonnat gardait une prédilection marquée et que ses intimes vont jusqu'à considérer comme son chef-d'œuvre.

C'est le portrait de la tante du peintre, la mère Bonnat, supérieure d'un couvent de l'ordre de la Sainte-Famille. Elle est debout, les deux bras étendus sur deux orphelines. La qualité du ton y est, paraît-il, incomparable, et l'influence de Velazquez, qui devait trop rapidement se modifier, des plus heureuses. Ce portrait est aujourd'hui dans un couvent près de Bordeaux.

1. N° du 1<sup>er</sup> mars 1898, p. 177.





Phot. Braun.

LA MÈRE BONNAT, SUPÉRIEURE DE L'ORDRE DE LA SAINTE-FAMILLE, AVEC DEUX ORPHELINES

PAR LÉON BONNAT

*(Couvent Saint-Pierre, Talence près Bordeaux.)*





Notre ami Carle Dreyfus nous a raconté les tribulations qu'il subit pour découvrir cette toile afin d'accomplir la mission que lui avait donnée le maître. Bonnat tenait toujours à cette œuvre, il était soucieux de son état de conservation : « Cherche-la », dit-il à son jeune ami, « et dis-moi dans quel état elle est. » M. Carle Dreyfus courut tout Bordeaux, frappa à la porte de tous les établissements religieux ; personne ne pouvait le renseigner. Enfin il parvient à découvrir un couvent aux environs de la ville. Il s'adresse à la supérieure : c'est bien là cette fois. Mais « impossible de voir la peinture », lui dit la supérieure, « elle est dans une partie réservée du couvent ; M. Bonnat



PÈLERINS A SAINT-PIERRE DE ROME, PAR LÉON BONNAT (1867)

lui-même ne pourrait y entrer ! » On juge de l'humeur avec laquelle le peintre accueillit ce message. Heureusement qu'il avait conservé une pâle photographie dont son ami M. Gaston Braun a pu tirer l'image vigoureuse que nous donnons ici.

La famille, pense M. Personnaz d'après divers documents, avait fait un séjour à Pampelune avant de rentrer en France. Peut-être Bonnat fut-il laissé à Madrid pour y continuer ses études à l'Académie. Enfin, en 1853, il fallut venir à Paris, pour y achever l'éducation du jeune Paul. Léon obtint alors d'entrer à l'École des Beaux-Arts et il fut inscrit à l'atelier de Léon Cogniet, le 6 avril 1854. L'élève nous a fourni, par le portrait du Luxem-



bourg, le témoignage éloquent de la gratitude qu'il gardait à son maître.

Bonnat avait obtenu de la ville de Bayonne une bourse annuelle de 1 500 francs pendant trois ans, bourse qui lui fut renouvelée pour une même période afin de lui permettre d'aller à Rome, puisqu'il n'avait remporté que le second grand prix. Il avait mérité cette bourse sur la présentation, faite au conseil municipal par l'organisateur de l'École de dessin de Bayonne, Romain Julien — le fameux Julien dont nous avons tous copié, de mon temps, les modèles au crayon, — d'un petit dessin de Bonnat que celui-ci avait exécuté à l'âge de douze ans, dessin qui avait enlevé la décision favorable. Bonnat avait conservé précieusement ce dessin, confié quelque temps à une amie, qui lui revint après la mort de celle-ci et qu'il chargea M. Carle Dreyfus — nouvelle mission de confiance — de porter lui-même au Musée de Bayonne. Les six mille francs de sa ville natale ont été bien placés. Bon exemple à suivre pour les autres villes de province !

Nous avons de cette période, avec le petit tableau de famille signalé plus haut, le portrait de son ami Allard, le violoniste de Bayonne (1855), que Bonnat eut la coquetterie d'exposer l'an dernier au Cercle de l'Union artistique, à côté de sa dernière œuvre, le *Portrait du sénateur Dupont*<sup>1</sup>. C'est une peinture enlevée avec franchise et simplicité, par larges modelés. Puis son propre portrait (1855 également), réfléchi, l'œil un peu mélancolique, la joue creusée, la chevelure abondante, la bouche jolie et songeuse sous la fine moustache, la barbe bien plantée le long des joues, le menton dans la main comme le *Pensieroso*. Il existe à Bayonne, dans les familles, quelques portraits de ce temps, tels que ceux de M. Pascault (1856) et de Romain Julien.

Bonnat, donc, au concours de Rome, n'avait obtenu que le second grand prix. Il lui fut toutefois permis, grâce à la libéralité de sa ville natale, de se rendre en Italie, de même que Carolus Duran avait pu s'y rendre en profitant des généreux subsides de la ville de Lille. Bonnat partit pour la péninsule en 1858. Il fit, durant son séjour, de courts arrêts à Florence et à Naples. Mais c'est surtout à Rome qu'il se plaît et qu'il va se fixer. Il rencontrera là de bons camarades : Carolus naturellement, Jules Lefebvre, sorti de l'atelier Cogniet comme lui, Henner avec qui il s'entendit si bien et qui parle de lui dans ses lettres à son maître Goutzwiller, et Delaunay, et Gustave Moreau, et jusqu'à Degas avec qui l'on sait qu'il fut à ce moment très intimement lié, unis qu'ils étaient par leur enthousiasme commun pour les maîtres.

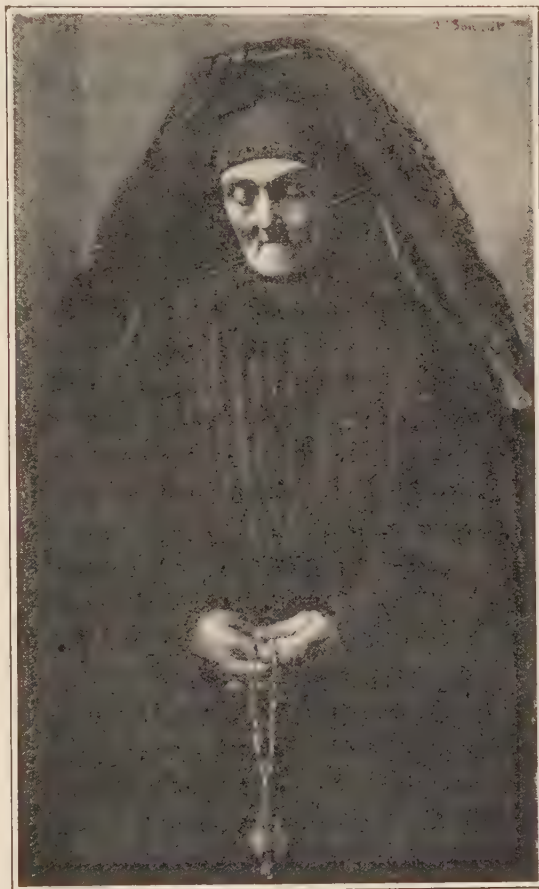
Ce qu'était Rome à cette époque, je l'ai raconté ici, au lendemain de la mort de Henner<sup>2</sup>. C'était la Rome pontificale avec ses pompes et tout le pitto-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 341.

2. *Ibid.*, 1908, t. I, p. 35.

resque familial de sa vie populaire, la Rome de Granet, de Léopold Robert, du bon père Schnetz, alors directeur de l'Académie, la Rome de leur ancien, Hébert, qui avait renouvelé le genre en 1850 avec la *Malaria*, la Rome de Heilbuth, présent à cette date dans la Ville Éternelle, où il peignait avec humour les cardinaux dans leurs lourds carrosses et les *monsignori* de toutes couleurs sur le Monte Pincio.

Bonnat grossit la phalange de ces peintres de la vie populaire italienne, qui avait enrôlé ou devait recruter encore Armand Leleux, Jules Lefebvre, Henner lui-même, Edmond Lebel, Émile Sautai et tant d'autres. Il envoyait d'Italie et il continuait, vivant longtemps sur ces souvenirs, toute une suite de sujets de la vie populaire italienne, la plupart gracieux, souriants et tendres, composés surtout de jeunes femmes et d'enfants qui dévoilent tout un côté caché de la grâce et de la sensibilité de sa nature. C'est d'abord (1861) *Mariuccia*, petite Italienne debout, dont Thoré observe qu'elle rappelle assez les maîtres espagnols, ce qui ne nous surprend pas, et « qui est très vivante dans la douce pénombre où s'harmonisent les tons éclatants de son costume de



VIEILLE PAYSANNE D'USTARRITZ  
PAR LÉON BONNAT (1872)

fantaisie » : C'est, en 1863, *Pasqua Maria*, que peint de son côté Hébert. Puis les *Pèlerins aux pieds de la statue de saint Pierre dans l'église Saint-Pierre de Rome*, grand succès qui classa l'artiste ; le tableau fut acquis par l'impératrice. La même année il peint un petit mendiant débraillé qui demande l'aumône : « *Mezzo baiocco, Eccellenza !* » En 1866, viennent les *Paysans napolitains devant le palais Farnèse à Rome* ; en 1867, *Ribera dessinant à la porte de l'Ara Cœli*. Après un saut de six ans, passés en



majeure partie en Espagne ou dans son pays basque et durant lesquels il peignit de vigoureuses études comme la *Vieille paysanne d'Ustarritz* (1872) que nous reproduisons, il reparait avec de délicieuses petites scènes de femmes et d'enfants : *Scherzo* (1873), une jeune mère italienne jouant avec sa fillette qu'elle tient sur ses genoux ; « *Non piangere !* », un petit Italien aux genoux de sa sœur qu'il s'efforce de consoler (Musée de Mulhouse) dont nous



« NE PLEURE PAS ! »

PAR LÉON BONNAT

(Appartient à Mme Paul Goldschmidt.)

montrons la première version ; les *Premiers pas* (1874), une jeune mère italienne de face, penchée en avant et faisant avancer son bébé tout nu ; *La Cruche cassée*, curieuse transposition de Greuze, fraîche contadine, debout et pensive devant les débris de sa cruche, et, toujours la même année 1874, un portrait de jeune fille, *M<sup>lle</sup> de Foucaucourt*, déguisée en paysanne romaine. En 1875, *Petite Romaine à la fontaine* (au Musée Métropolitain de New-York) ; en 1878, *Tenerezza* et probablement quelques autres encore.

A ce pittoresque italien dont la période, nous le voyons, se pro-

longe assez tard, succéda un exotisme autrement accusé : c'est la période orientaliste.

Bonnat, en effet, s'embarque pour l'Orient. Il parcourt l'Égypte, l'Arabie Pétrée, la Syrie, la Palestine.

A quelle date fit-il ce voyage ? On nous dit 1868. Ne serait-ce pas plutôt 1869, à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez pour laquelle le khédive avait adressé des invitations à un nombre considérable de notabilités étran-

gères ? Nous savons qu'il partit avec Gérôme, de qui ce n'était pas le premier voyage en Orient et quelques autres amis. Était-ce ce groupe qui comprenait Fromentin, Berchère, Tournemine, brillants orientalistes qu'avait précédés quelques années plus tôt Belly, en route avec le sculpteur Guillaume et le marquis de Chennevières ?

Quoi qu'il en soit, c'est au Salon de 1870 qu'apparaissent les premiers sujets orientaux de Bonnat, avec la *Femme fellah et son enfant* qu'elle porte sur l'épaule, en pied et grandeur nature, aujourd'hui au Musée de Bayonne, et *Une porte à Jérusalem*, beau petit tableau formé, près d'une porte de la



Phot. Braun.

UNE PORTE A JÉRUSALEM, PAR LÉON BONNAT (1870)

ville, de deux groupes : l'un de bédouins devant l'échoppe d'un boucher, l'autre de belles jeunes femmes, accroupies, dans leurs costumes pittoresques, devant leurs paniers d'œufs et de volailles, attendant indifféremment l'acheteur. Cette mâle peinture, dans la manière d'un Decamps plus apaisé, eut un grand succès. Puis suivent, en 1872, une grande toile dans laquelle Bonnat avait réveillé quelques sonorités inaccoutumées sur sa palette : les *Cheiks d'Akabah (Arabie Pétrée)* en marche dans le désert, les uns à pied, le fusil en travers des épaules, les autres à cheval, la lance droite, vêtus de draperies éclatantes, où le peintre avait hardiment opposé des jaunes, des rouges et des verts. En 1873, il expose au Cercle artistique les *Laveuses à Médine*, en même temps que Gérôme envoyait son célèbre *Prisonnier*,



aujourd'hui au Musée de Nantes, et son *Boucher turc* ; c'est d'ailleurs la date du *Barbier turc*, que devait suivre, trois ans plus tard (1876), le *Barbier nègre à Suez*, sujets qui avaient si bien intéressé le public, qu'on s'explique, comme pour les motifs d'Italie, que Bonnat ait exploité si longtemps les souvenirs de ce voyage.

Mais notre artiste avait des visées plus hautes et de plus nobles ambitions. Suivant les préjugés de l'École, on n'était sacré grand peintre qu'à la condition d'aborder l'« Histoire ». Bonnat ne manqua pas d'y sacrifier. Dès 1859 il exposait le *Bon Samaritain* ; en 1861, *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel mort* (aujourd'hui au Musée de Lille) ; en 1863, le *Martyre de saint André* ; en 1865, *Antigone conduisant OEdipe aveugle*. De tout ce groupe, auquel il faut rattacher la *Lutte de Jacob et de l'ange* (1876)<sup>1</sup>, la *Jeunesse de Samson* (1891), — le premier avec un abus de musculatures, le second de modelés veules, — l'*Idylle* (1889), un groupe de nudités tournant au Bouguereau dans un nuage de bitume, on doit distinguer, avec le *Christ* du Palais de Justice (1874), le *Job* du Luxembourg (1880), études de robuste réalisme dans le goût de Ribera, qui a malheureusement supplanté Velazquez, le *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien* (1866) (au Petit Palais), rude morceau de peinture qui, ainsi que l'*Assomption*, destinée à la chapelle de la Vierge de l'église Saint-André à Bayonne, fut violemment discuté, mais où l'auteur, dans l'une comme dans l'autre composition, faisait montre de qualités supérieures d'exécutant énergique et de vigoureux réalisateur ; enfin, le *Martyre de saint Denis* (1885)<sup>2</sup>, excessif et théâtral. Passons vite sur le *Triomphe de l'Art* (1894), plafond pour l'Hôtel de ville, conçu comme un vaste camée d'une insignifiance symbolique.

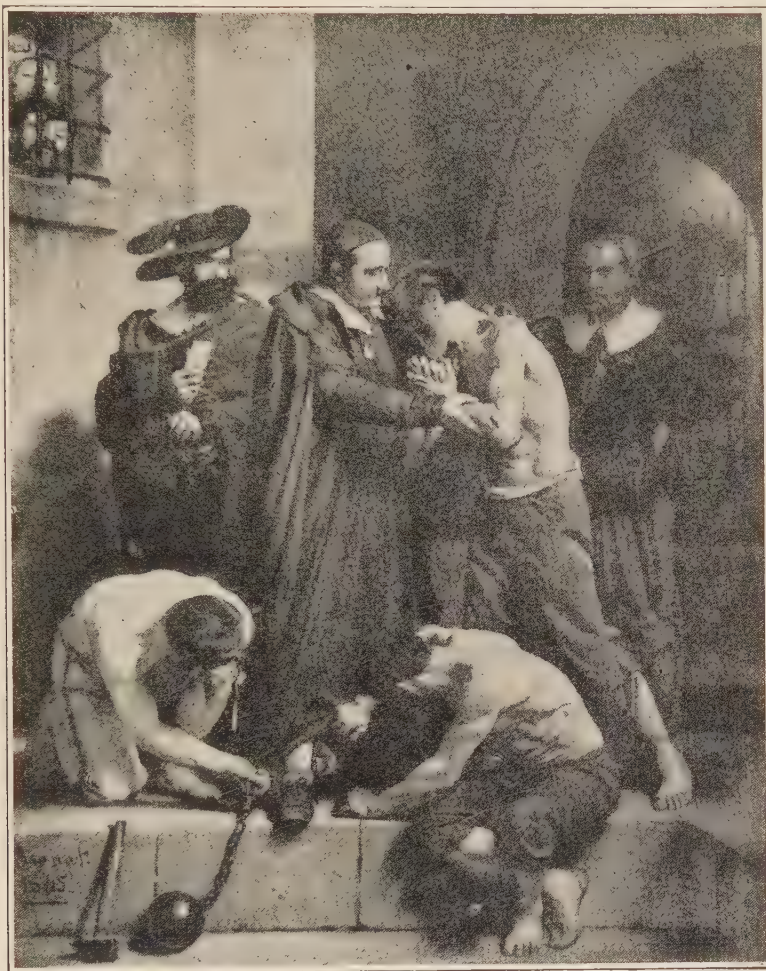
L'histoire, en fait, n'est pas son domaine. Il manque d'imagination. Il construit ses toiles par la volonté et la logique et il ne les conçoit pas par le sentiment, par ce don de voyant qui est le propre des vrais peintres d'histoire. C'est un réaliste qui voit la réalité littérale des corps, et non la réalité psychologique, la seule qui commande les actions et les gestes et que sentait si profondément son ami Puvis de Chavannes.

Ce n'est donc pas là qu'est sa vraie gloire. Si son nom est sûr de demeurer un jour parmi ceux des maîtres de notre époque, c'est par le « portrait » que Bonnat aura droit à ce laurier. Dans ce genre il tient une place exceptionnelle ; et, pourtant, quelle magnifique éclosion de portraitistes autour de lui à cette date : Delaunay, Ricard, Baudry, Hébert, Cabanel, Henner, d'un côté, Courbet, Carolus Duran, Manet, Degas, Fantin, de l'autre !

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 10.

2. *Ibid*, 1885, t. II, p. 10.

Le chiffre des portraits de Bonnat est incalculable durant ces soixante-douze années qu'il en a peint. Car les premiers, nous l'avons vu, datent de 1850, et c'est par des portraits qu'il débute au Salon de 1857. C'est, pourtant, seulement vingt ans après qu'il entre résolument dans cette voie, à la



Phot. Lévy fils et C<sup>ie</sup>.

SAINT VINCENT DE PAUL PRENANT LA PLACE D'UN GALÉRIEN  
PAR LÉON BONNAT (1866)

(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

suite du succès obtenu, en 1875, par le magnifique portrait de *M<sup>me</sup> Pasca*<sup>1</sup>, ce portrait que j'ai donné la joie, au début de la guerre, au vénéré et cher doyen de voir accroché au Luxembourg, et qui désarma même Castagnary.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. II, p. 13.



Celui-ci trouve, néanmoins, le moyen de le chicaner sur la chaise dorée et sur le satin de la robe et de l'accuser de manque de goût ; mais, ajoute-t-il, « si l'on ne considère que l'exécution, le portrait est vraiment beau. Les chairs sont merveilleusement modelées dans les clairs et dans les ombres. Le bras qui pend et la main qui le termine sont superbes. »

C'est surtout, en 1877, l'impression produite par le portrait d'*Adolphe Thiers*<sup>1</sup> qui classa définitivement Bonnat au premier rang. Le succès en fut formidable. Le même Castagnary lui consacra une longue page admirative : « Jamais l'artiste n'a mieux peint et jamais l'homme d'État n'a été mieux représenté. » Et il s'extasie sur le modelé du visage ; « prodigieux de finesse et d'exactitude », sur « le front en pleine lumière » qui est « très beau », sur les mains, voire sur la redingote. Charles Blanc renchérit lors de l'Exposition Universelle de 1878. C'est l'unanimité dans la louange.

Bonnat, dès lors, continue avec toutes les célébrités du monde, de la politique, des arts, des sciences, des lettres. Tout ce qui est illustre, tant à l'étranger qu'en France, veut être peint par Bonnat. Il est le peintre-lauréat à qui sont destinés de droit tous les présidents de la République, *Victor Hugo*<sup>2</sup>, *Renan*<sup>3</sup>, *Taine*, *Alexandre Dumas* posent devant lui ; puis c'est *Pasteur* avec sa fillette (depuis *Madame Valléry-Radot*), *Joseph Bertrand*<sup>4</sup>, les docteurs *Le Dentu*, *Labbé* et *Peyrot* ; maintenant c'est *Jules Ferry* ou le *Duc de Broglie*, et, dans son propre milieu artistique, *Robert Fleury* (au Musée du Luxembourg), si franc et si simple de modelé ; son maître *Léon Cogniet*<sup>5</sup>, les sculpteurs *Guillaume* et *Chapu*, et son grand ami *Puvis de Chavannes* qu'il peint malicieusement debout, dans l'attitude d'un orateur, avec un verre d'eau sur la table : pauvre cher Puvis, qui ne pouvait dire un mot en public tant il était timide, et qui, en bon Bourguignon de race, avait plutôt le mépris de l'eau ! Les étrangers y passent : MM. *Bayard Cutting*, *Astor*, *Pulitzer*, *Marshall Field*, *Morton*, et combien d'autres ! Les femmes aussi, les plus mondaines et les plus jolies, ne craignent pas la franchise sans ménagements de son pinceau : après *M<sup>me</sup> Pasca*, c'est *La Comtesse Potocka*, *M<sup>me</sup> Edouard Kann*, *M<sup>me</sup> Bischoffsheim*, *La Comtesse Albert Cahen d'Anvers* (les trois derniers en pied, au Musée de Bayonne), *M<sup>me</sup> Bréval*, *Rose Caron*, *La Comtesse Le Marois*, *Miss Lears*, *Miss Yturbe*, etc., etc. On ne peut les citer tous.

Ces portraits, qui ont fait la réputation universelle de l'artiste, ne sont pourtant guère variés comme conception ni comme présentation. Bonnat

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. I, p. 551

2. *Ibid.*, 1877, t. II, p. 54.

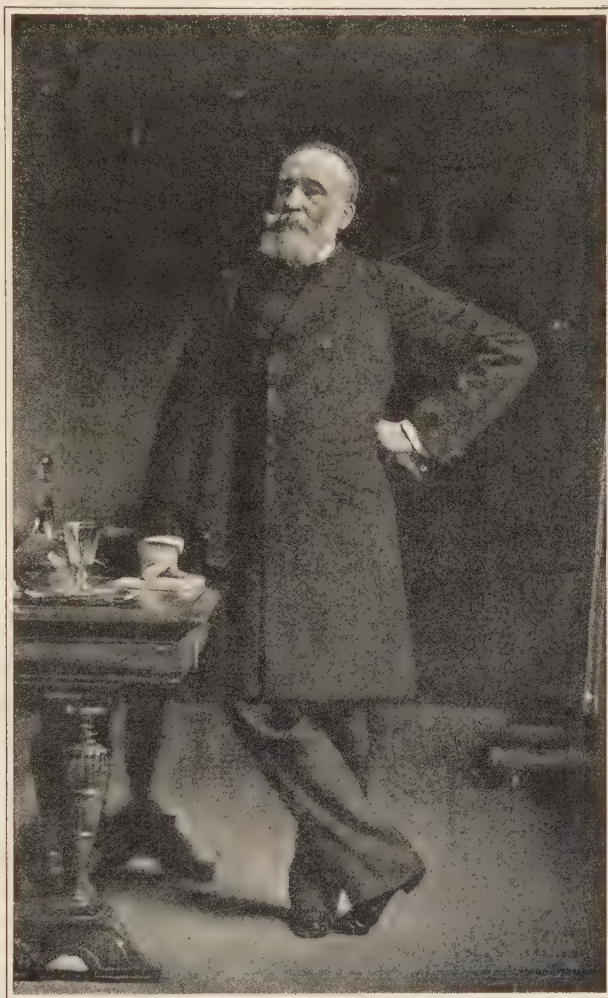
3. *Ibid.*, 1892, t. I, p. 454.

4. *Ibid.*, 1920, t. II, p. 529.

5. *Ibid.*, 1881, t. I, p. 42.

pose simplement son modèle de face, debout ou assis sur la même chaise, sous le jour cru et violent qui tombe du vitrage de l'atelier, éclairé, fouillé, détaché de tout son milieu comme sous le projecteur d'un dentiste. Il fait alors abstraction de tout ce qui n'est pas le modèle, n'a aucun souci du fond, éternellement traité dans ce ton de vieille écaille ou de topaze brûlée qui lui est si savoureux et si agréable, qu'il en martelle même le fond de ses compositions historiques : *Samson*, *Jacob et l'Ange*, et jusqu'à *l'Idylle*. Le décor et les accessoires n'existent pas pour lui et il fait contraste au milieu des préoccupations des générations successives qui l'entourent. Il pense, comme disait Degas, que le plein air n'est fait que pour respirer.

La seule exception à cette règle est pour le portrait du *Cardinal Lavigerie*, du Musée du Luxembourg. Bonnat, qui peignait un ancien ami, dont il avait fait une première fois le portrait alors qu'il n'était encore que l'abbé Lavigerie, en 1861, a cru devoir ajouter à la pompe de la



Phot. Braun.

PORTRAIT DE PUVION DE CHAVANNES  
PAR LÉON BONNAT (1882)

pourpre quelques accessoires symboliques : la crosse, une table sur laquelle sont posés des livres et une grande carte ouverte sur les pays d'Afrique, la croix dorée du primat, et jusqu'à un fond de paravent. On voit, du reste, par la photographie que nous publions ici, le prix tout particulier que le maître attachait à l'effigie qu'il venait de fixer de son illustre compatriote.



Il l'avait exécutée en 1888, sur la demande du cardinal, qui la paya 15 000 francs, prix d'ami, s'il en fut, lorsqu'on pense aux exigences qu'il était en droit d'adopter envers sa clientèle mondaine. Puis, un jour, en 1894, comme ce portrait revenait de l'exposition de Chicago, où il avait figuré, Bonnat me fit savoir discrètement que le cardinal serait bien aise de retrouver ses 15 000 francs et serait prêt à le céder au Luxembourg, au même prix qu'il l'avait payé. C'est ainsi que ce beau portrait entra dans notre musée.

Indifférent à la critique et — ce qui est le plus extraordinaire — insensible à toute influence de ces maîtres qu'il aimait passionnément, qu'il ne cessa d'aller contempler dans cette glorieuse maison du Louvre enrichie par ses générosités, ces maîtres dont il amassa les trésors dans sa propre maison<sup>1</sup>, pour les laisser ensuite à sa ville natale comme un éternel enseignement, il a constitué de bonne heure sa forte et indestructible individualité, entière, têtue, obstinée, qui, loin de s'amender, semble s'appliquer à être de jour en jour plus elle-même.

Il y a, sans doute, une distinction à faire entre ces images vivantes suivant les époques. La première période, qui s'étend jusque vers 1890, est certainement plus sympathique. Le caractère est aussi énergiquement affirmé, mais l'exécution est moins âpre. La pâte est modelée, choyée, caressée, étalée grassement, et glacée sur les chairs. On en a un exemple avec le portrait de *M<sup>me</sup> Pasca*. Puis, il s'exagère lui-même, il s'exaspère, pourrait-on dire, et il opère dans son impitoyable probité, un peu comme un sculpteur, faisant saillir tous les volumes et les reliefs de la toile, détachant le modèle de son milieu, l'isolant comme une statue.

Mais, par cet art positif, ces procédés excessifs, Bonnat atteint une force d'expression peu commune. Chaque individu est exprimé à sa dernière puis-

1. La collection Bonnat, répartie, on le sait, par le testament le plus touchant, entre le Louvre et sa ville natale, où elle forme un admirable musée, déjà étudié ici même par M. Gustave Gruyer (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 153 et suiv.), était une des plus considérables et des plus choisies. Philippe de Chennevières a raconté, dans ses *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts* (p. 142), à propos de M. de Tausia, comment elle fut formée : Bonnat, lui-même, en rappelle les origines dans une lettre qu'il lui adresse : « J'ai toujours adoré les dessins et passais autrefois mes dimanches au Louvre. Mais c'est M. de la Salle qui m'a fait comprendre qu'on pouvait en avoir à soi, chez soi, qu'on pouvait, quand on le voulait, toucher une feuille de papier sur laquelle la main de Michel-Ange s'était appuyée. Vous savez quelle passion c'est devenue. M. de la Salle demeurait dans la même maison que moi, place Vintimille. Il me prêtait beaucoup et me donna un dessin de Rembrandt, plus tard il ajouta un Watteau. Voilà le commencement. J'ai été fou de joie quand j'ai eu à moi votre dessin de Michel-Ange, qui a été un de mes premiers achats. » E. Müntz a étudié ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 34 et suiv.) certains de ces dessins de Michel-Ange que possédait Bonnat.

sance. Ces images sont animées d'une vie intérieure intense et elles vous hantent inoubliablement. Bonnat, peintre de genre, est oublié, et, quels que soient le mérite et même le charme de ses compositions pittoresques ou exotiques, leur résurrection ne susciterait qu'une bienveillante curiosité ; Bonnat, peintre d'histoire, intéressera sans doute les hommes de l'avenir, mais sans les attacher. Bonnat portraitiste, malgré tout, nous en avons le sentiment, s'imposera toujours par ses rudes et franches qualités de véracité implacable et par la probité intransigeante de celui qui fut un mâle et vrai artiste parce qu'il fut un grand homme de bien.

LÉONCE BÉNÉDITE



LÉON BONNAT PEIGNANT  
LE PORTRAIT DU CARDINAL LAVIGNERIE  
PHOTOGRAPHIE



## UNE ÉCOLE DE PEINTURE PRÉ-MONGOLE DANS LA PERSE ORIENTALE

---



l'école de peinture musulmane la plus ancienne que l'on connaisse est l'école abbasside de Bagdad, dont les miniatures de date certaine ne remontent toutefois pas au delà du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

Une exécution large, à grande échelle, et l'influence byzantine sont caractéristiques de cette peinture. Quoique cette école prenne fin avec l'invasion mongole de 1258, on doit lui rattacher les œuvres postérieures de pays comme l'Égypte ayant relevé de son influence et que l'invasion mongole n'a pas atteints<sup>1</sup>.

J'ai trouvé à la bibliothèque du palais impérial de Yildiz, dans un album<sup>2</sup> de miniatures et de pages calligraphiques, réunies dans la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, pour Chah Tahmasp le Séfévi, par le miniaturiste Chah Couli, une série de peintures, dont le texte est en caractères *nésikh*. Tout les oppose aux productions de l'école de Bagdad : leur texte est persan au lieu d'être arabe ; le mouvement et le réalisme de leurs personnages et de leurs animaux sont inconnus à Bagdad ; les arbres et les plantes y sont traités avec toute l'observation et la fidélité que pourrait souhaiter un botaniste,

1. Walter Schultz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei* ; Leipzig, 1914, vol. II, pl. 10 et 11 : Fables de Bidpay.

2. Le splendide « album à miniatures de style chinois » de la bibliothèque d'Abdul Hamid à Yildiz Kiosk, auquel fait allusion M. F.-R. Martin (*The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey* ; London, 1912, vol. I, p. 60) est probablement le même que notre recueil.

à l'encontre de la stylisation de l'école abbasside. Enfin, si l'on constate l'influence byzantine d'un côté, c'est l'influence chinoise qui est manifeste de l'autre.

Or nous savons qu'au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle la Perse orientale, séparée politiquement de la Perse occidentale, a vu fleurir sous la dynastie des Timourides une école distincte, celle de Hérat<sup>1</sup>, qui se distingue précisément de l'école occidentale par l'influence chinoise. Ne serions-nous pas en présence d'un phénomène analogue, mais qui se serait manifesté au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle et au début du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, pour les mêmes causes?

Le <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle avait inauguré dans l'empire abbasside une ère de renaissance persane avec le règne du calife Mâmoun (813-833). De mère persane, il s'était emparé, au détriment de son frère, du trône de Bagdad, grâce à l'appui de troupes persanes levées dans le Khorassan, et sa politique était faite de concessions illimitées aux aspirations nationales persanes. Du <sup>ix</sup><sup>e</sup> au <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, des dynasties de plus en plus indépendantes du Califat — les Tahirides, les Saffarides, les Samanides, les Buvayhides — se succédèrent en Perse<sup>2</sup>. Firdousi, le poète épique de la Perse, se place à cette époque. C'est à Thous, sa patrie, dans le Khorassan, qu'il a commencé vers 975 la composition du *Livre des Rois*, achevée à la cour de Mahmoud de Ghazni<sup>3</sup> en 1010. La domination des Seldjouks, qui suit cette époque, passe pour une des plus heureuses et des plus glorieuses de la Perse<sup>4</sup>. C'est la province orientale du Khorassan qui tombe la première entre les mains de ces envahisseurs turcomans, et dès 1037 ils sont maîtres de Merv et de Nichapour. Les possessions du dernier grand Seldjouk, Sinjar, comme celles des derniers Timourides, finissent par être limitées au Khorassan. Sultan Sinjar avait gouverné le Khorassan pendant vingt ans avant d'y régner quarante autres années, jusqu'au milieu du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, dans Merv, sa capitale. Son long règne, d'une équité légendaire, a été chanté par un poète presque contemporain, Nizami, et les miniaturistes persans l'ont souvent représenté dans la scène de la vieille lui demandant justice.

La prospérité du Khorassan continua après le milieu du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, sous les successeurs des Seldjouks, les chahs du Khvaresm. Le géographe Yakout, qui a visité cette province quelques années avant l'invasion, en 1221,

1. Voir mon étude *L'École de miniature de Hérat au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle*, dans la *Renaissance des Arts* (avril et juin 1921).

2. Stanley Lane Poole, *The Mohammadan Dynasties*, 1894, p. 123 et s.

3. Quoique de race turque, Mahmoud poursuivait, comme les Saffarides et les Samanides, la collection et la traduction des traditions héroïques de l'ancienne Perse, qu'il réalisa grâce à Firdousi : J. Mohl, *Le Livre des Rois par Aboul Kassim Firdousi* ; Paris, 1876-78, t. I, préface, p. XIX-XXI.

4. Sir John Malcolm, *Histoire de la Perse* ; Paris, 1821, tome III, p. 376.



de « cette horde de Turcs impies qu'on nomme Tatars<sup>1</sup> », parle des bibliothèques célèbres de Merv, où il avait puisé les matériaux de ses ouvrages; de Nichapour, mine de savants, à laquelle il n'avait pas vu de ville comparable dans ses voyages; de Hérat, qui « l'emportait sur toutes les autres villes du pays par sa grandeur et sa prospérité, par la richesse de son sol, sa nombreuse population, la beauté de ses jardins, l'abondance de ses cours d'eau, et aussi par la foule de savants et d'hommes de mérite qu'elle a produits<sup>2</sup> ».

Cette séparation politique de la Perse, et principalement de la Perse orientale<sup>3</sup>, qu'accompagnait une violente réaction nationale<sup>4</sup>, devait favoriser le développement d'une école de peinture distincte de celle de Bagdad. Je suis porté à situer cette école dans le Khorassan, où l'influence chinoise devait s'exercer plus directement, et je propose de voir dans les miniatures de la bibliothèque de Yildiz des œuvres de cette école, contemporaine de celle de Bagdad et antérieure à la marée mongole du xiii<sup>e</sup> siècle qui atteignit le Khorassan dès 1221.

\*  
\* \*

Les grandes dimensions de l'album de Yildiz et l'état fragmentaire de nos miniatures ont obligé Chah Couli à en réunir au moins deux, et quelquefois même trois, dans le cadre d'une seule page. En outre, des textes calligraphiques étrangers sont venus remplir les vides, comme sur les figures 1, 5 et 7. Ces fragments calligraphiques sont de style *nestalik* et, par conséquent, d'une époque postérieure aux légendes des peintures dont le texte est toujours en *nesikh*. Il n'existe aucun doute au sujet de la corrélation des textes *nesikh* et des illustrations correspondantes : en effet, il est question, sur la figure 2, du corbeau qui s'envole, de la souris qui se réfugie dans son trou, ainsi que du chasseur et du cerf; sur la figure 5, de la tortue, etc.

Remarquons enfin que nos peintures débordent hardiment sur la marge, bien que les pages soient délimitées par un cadre.

Tel est l'état matériel dans lequel se présentent ces miniatures, qui sont à grande échelle<sup>5</sup>.

En les examinant en elles-mêmes, on est frappé de prime abord par ce fait que les couleurs ne sont posées à plat ni sur les animaux ni sur les

1. Il ne faut pas perdre de vue que les Mongols de Perse n'ont embrassé l'islamisme qu'après la conquête, sous Ghazan, en 1295.

2. Barbier de Meynard, *Dictionnaire géographique, historique et littéraire de la Perse*; 1861.

3. Les Tahirides, les Saffarides et les Samanides appartiennent à la Perse orientale.

4. J. Mohl, *ouv. cité*, t. I, préface, p. xv et xix.

5. Les reproductions que nous donnons sont aux trois quarts environ de la grandeur des originaux.

rochers, qui y tiennent, les uns et les autres, une grande place. Or nous



FIG. 1. — LE CHIEN QUI LÂCHE LA PROIE POUR L'OMBRE  
COMBAT DU LION ET DU TAUREAU (FABLES DE BIDPAY)  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

savons que l'absence de modelé est un canon de la peinture chinoise qui a été adopté en Perse. C'est là, toutefois, une règle qui souffre des exceptions. Si le modelé des chairs et la projection des ombres continuent à rester



choquants<sup>1</sup> même aux yeux des Chinois du xviii<sup>e</sup> siècle, « dans la peinture de paysage les Chinois ont atteint parfois à l'expression la plus savante des plus délicats effets de clair-obscur. La grande école paysagiste des Thang (618-916) a produit, dans cet ordre, des œuvres parfaites<sup>2</sup> ». D'autre part les peintres chinois ont également usé du modelé pour rendre les animaux et les plantes, avec une maîtrise d'ailleurs incontestable.

Il faut remarquer qu'en Perse aussi, même à l'époque classique, j'entends au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle, on rencontre souvent des rochers ainsi que des animaux modelés<sup>3</sup>.

L'école chinoise, éminemment naturaliste, s'est de tout temps préoccupée de mouvement et, spécialement, de la vie des animaux et des plantes.

Le mouvement et le réalisme qui sont frappants dans les peintures de la Bibliothèque de Yildiz sont certainement dus à cette influence chinoise. Voyez le taureau qui se tord sous l'attaque du lion<sup>4</sup> (fig. 1). Voyez (fig. 2) la fuite de la biche et de la tortue, la poursuite du chasseur, sans parler des roseaux et des plantes en fleurs qui ploient sous le vent. Les artistes chinois ont souvent représenté des fleurs ainsi; de Mani, qui passe pour avoir introduit la peinture de Chine en Perse, on rapporte<sup>5</sup> qu'il savait figurer le vent qui souffle. Le singe battu de la figure 3 et la scène de bastonnade de la figure 4 sont aussi des exemples caractéristiques de mouvement.

Le réalisme, j'entends par là l'observation exacte de la nature, a été poussé à ses extrêmes limites pour rendre les plantes et quelquefois les animaux. Ainsi dans la miniature du chien lâchant sa proie pour l'ombre (fig. 1) sont représentées des feuilles vertes dont les pointes sont jaunes, et même, dans quelques figures, l'extrémité recourbée de la feuille reparait verte. Dans la partie supérieure de la figure 5, il y a des feuilles tachetées de petits points rouges: un botaniste ne pourrait souhaiter plus grande fidélité. Enfin on peut difficilement concevoir types plus réalistes que ceux des singes de la figure 5.

Cette influence de l'Extrême-Orient, que l'on constate dans l'esprit de ces miniatures, se manifeste aussi par des détails directement empruntés à l'art

1. Stephen W. Bushell, *L'Art chinois*, traduction H. d'Ardenne de Tizac; Paris, 1910, p. 296.

2. Paléologue, cité par S. W. Bushell, ouv. cité, p. 301.

3. Voir notamment F.-R. Martin, ouv. cité, pl. 63, 64, 72, 86, 102 et 104; la figure 11 de mon étude précitée sur *L'École de miniature de Hérat au XV<sup>e</sup> siècle*, et Marteau et Vever, *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts décoratifs*; Paris, 1913, pl. CI, fig. 123, pl. CXXXVIII, fig. 180, et pl. CLII.

4. W. Schultz, ouv. cité, vol. II, donne, à la planche 168, un dessin inversé d'après cette peinture, datée de 1613, et qui appartient à sa collection.

5. Aali, auteur turc de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle dans son *Ménakibi-i-Hunervéran* (*Éloges des artistes*).

chinois. Ainsi sur les figures 3 et 5, dont l'une représente une scène de pêche et l'autre deux paysages avec des singes, la mer, avec ses vagues symétriques et la mousse qui frise au sommet de chacune d'elles, est directement copiée de peintures chinoises. De même sont purement chinois l'arbre en fleurs et le balustre de la figure 4, lesquels sont d'ailleurs indépendants de la scène principale que représente cette figure, quoiqu'ils appartiennent à la même série.

Pour ce qui est de la palette, les quadrupèdes sont bis, la robe du lion, sur la figure 1, étant plus fauve que celle du taureau. Les nocturnes sont



FIG. 2. — LE CHASSEUR (FABLE DE BIDPAY)

MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

gris avec l'œil couleur or, tandis que les corbeaux sont noirs avec becs et pattes rouges. Les rochers sont bleutés, verdâtres et bis, et les troncs des arbres, gris. Dans les vêtements des personnages ce sont les bleus, les rouges — minium et pourpres foncés<sup>1</sup> — et le vert qui domine. Le jaune ne paraît que très discrètement. L'or est employé concurremment avec le bleu pour le ciel, le blanc pour les nuages et quelquefois pour des costumes ou des rochers. Mais une couleur qui semble caractéristique de cette école est un très beau bleu de Sèvres qui paraît notamment dans le costume du chasseur

1. En Orient on donne à une de ces nuances le nom de « griotte pourrie ».



de la figure 2 et sur le fond ainsi que sur la robe d'un personnage de la figure 6. Au point de vue de la couleur, la miniature du chasseur de la figure 2 est peut-



FIG. 3. — PÊCHE AU FILET; LE SINGE BATTU  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

être la plus belle de la série. Le personnage en costume bleu de Sèvres porte un bonnet rouge. Les fleurs qui se détachent sur le ciel bleu sont mauves et les nuages, blancs. La terre est bistre et de petites fleurettes jaunes se voient sur les touffes d'herbes.

\*  
\* \*

Cette influence chinoise, qui se manifeste ainsi sur les plus anciennes



FIG. 4. — SCÈNE DE BASTONNADE  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

miniatures persanes connues, vient à l'appui de la tradition d'après laquelle l'art de la peinture a été introduit, en Perse, de Chine. Firdousi, qui dans



son *Livre des Rois* a mis en vers persans les traditions sassanides <sup>1</sup>, dit : « Quand tu sors de ton sommeil, regarde le monde qui est comme une soie ornée des peintures qu'y fit Mani en Chine. »

Suivant M. E. Blochet <sup>2</sup>, d'après l'opinion généralement admise par les auteurs byzantins et musulmans, Mani, le fondateur du manichéisme, qui imagina de concilier les doctrines chrétiennes et mazdéennes et qui introduisit la peinture en Perse, naquit dans ce pays vers 240.

On a soutenu que, dans le vers précité de Firdousi, il fallait entendre par l'expression Chine le pays de Samarkand et le Turkestan chinois <sup>3</sup>. Rien ne nous paraît moins établi, car si Firdousi applique plus d'une fois les noms de Chine et de Chinois à la Transoxiane et aux Turcs, le Céleste Empire était connu des Persans et il est souvent visé de façon non équivoque. Ainsi lorsque ce poète parle de « brocart » ou de « soie de la Chine », on ne peut s'aviser d'entendre par ces expressions des produits de Transoxiane. Il doit en être de même lorsqu'il est question de *peinture sur soie* faite en *Chine*. Au surplus, même en acceptant l'interprétation de M. Blochet, comme il faut supposer l'acclimatation en Transoxiane ou dans le Turkestan oriental de l'école chinoise de peinture, nos conclusions n'en seraient pas modifiées.

Des deux principales civilisations étrangères que la Perse musulmane a connues, la chinoise et la byzantine, c'est la première qui a laissé dans le domaine de l'art des marques indélébiles, tandis que la seconde semble n'avoir exercé qu'une influence localisée dans le temps et l'espace et représentée par l'école de Bagdad. Les canons de la peinture chinoise sont ceux de la miniature persane jusqu'au jour de la décadence complète de cette dernière, marquée par l'adoption de la technique européenne. Aussi le plus grand éloge que les auteurs orientaux décernent à un miniaturiste consiste à le comparer aux peintres de Chine <sup>4</sup>.

Il faut remarquer que les principaux motifs de la décoration persane et musulmane, tels que le lotus et le nuage stylisés, sont également empruntés à la Chine <sup>5</sup>. Erjenk, communément confondu avec Mani et que Firdousi mentionne en faisant suivre son nom de l'épithète de Chinois <sup>6</sup>, semble être

1. J. Mohl, *Le Livre des Rois par Aboul Kassim Firdousi*, t. I, préface, p. xix et xxi.

2. *Les Origines de la peinture en Perse* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 128).

3. E. Blochet, article cité.

4. Aali dit que la peinture de Behzad était célèbre par le monde, comme celle des *peintres de Chine*, et les épithètes qu'il décerne à Mani culminent dans l'expression « peintre de Chine ». Firdousi fait dire au Kaisar écrivant à Khosrou : « Il n'y a dans aucun palais une peinture chinoise belle comme toi. » (J. Mohl, *ouv. cité*, t. VII, p. 231).

5. Cf. ma communication sur la reliure persane du xiv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle au Congrès d'histoire de l'art, Paris, 1921.

6. J. Mohl, *ouv. cité*, t. VI, p. 246 et t. VII, p. 213.

le grand maître de l'*enluminure décorative* opposée à la peinture à personnages.

Evlia Tchélébi<sup>1</sup> cite Erjenk au sujet des boiseries d'un palais et de la



FIG. 5. — LE SINGE ET LA TORTUE (FABLE DE BIDPAY)  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

corporation des peintres en bâtiment. Firdousi ne fait allusion à Erjenk

1. Evlia Tchélébi, *Livre des voyages* (en turc); Constantinople, 1314-1318 de l'ère musulmane, t. I, p. 607, et t. II, p. 246.



qu'à propos des ornements en couleurs de lettres missives<sup>1</sup>, lesquels relèvent de l'enluminure opposée à la miniature.

\*  
\* \*

Pour en revenir à nos miniatures de Yildiz, il est intéressant d'être fixé sur l'ouvrage que ces peintures illustrent. J'ai été mis sur la voie par une



FIG. 6. — LE JUGE (FABLE DE BIDPAY)  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

miniature qui, à raison de son sujet, produit de prime abord l'impression de ne pas appartenir à cette série. Elle représente un souverain sur son trône entouré de personnages au torse nu (fig. 7). Un examen plus attentif permet de constater que c'est pourtant la même palette qui a servi pour cette miniature; on retrouve même sur la robe intérieure du souverain le bleu de Sèvres caractéristique de cette école. Ces personnages cuivrés représentent des Hindous avec leur radjah, et nos peintures se rapportent, tout au moins

1. J. Mohl, ouv. cité, t. VI, p. 246 et 553, t. VII, p. 213.

en grande partie, à une traduction persane de *Kélilé et Déminé*, c'est-à-dire



FIG. 7. — LE HIBOU ET LE CORBEAU ; LE RAJAH ET BIDPAY  
(FABLES DE BIDPAY)

MINIATURE DE L'ÉCOLE DU KHORASSAN, COMMENCEMENT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Album 3818, bibliothèque de Yildiz, Constantinople.)

des fables indiennes de Bidpay, ce qui explique la grande place qu'y tiennent les animaux.



D'après la tradition sassanide, conservée par Firdousi<sup>1</sup>, c'est un envoyé d'Anouchirvan qui rapporta des Indes ce livre, que l'on tenait en extraordinaire estime et dont il est dit dans le *Livre des Rois* qu'il « montre le chemin de la science et de la raison ». Il a été traduit en persan sous les Samanides dans la première moitié du x<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

La figure 4, qui se rapporte, d'après son texte, à une formule magique



FIG. 8. — COMBAT D'UN LION ET D'UN TAUREAU  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DE BAGDAD, I<sup>re</sup> MOITIÉ DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Ms. arabe 3647, Bibliothèque Nationale, Paris.)

pour se rendre invisible surprise par des voleurs, appartient à un autre ouvrage qui reste à identifier.

L'ouvrage principal étant connu, un rapprochement avec les *Fables* de Bidpay illustrées de l'école de Bagdad n'est pas sans intérêt.

1. J. Mohl, ouv. cité, t. VII, p. 361-2.

2. Firdousi, traduction Mohl, vol. VI, p. 365. Nasr, dont il est question dans ce passage, est Nasr II, dont le règne prend fin en 942. Sous Behram Chah le Ghaznevide une seconde traduction des *Fables* de Bidpay a été faite par Aboul Méali Nasr Oullah. Rieu, dans son catalogue des manuscrits persans du British Museum, la place vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Une traduction française de la version arabe de ces *Fables* a été donnée par Silvestre de Sacy (Paris, 1816).

Il existe des manuscrits arabes et même persans de ces *Fables* qui appartiennent incontestablement à l'école de Bagdad. MM. Marteau et Vever<sup>1</sup> reproduisent d'après un manuscrit persan de 1236 des animaux d'un caractère primitif avec des arbres stylisés. Ils donnent en couleurs une scène à personnages indiens<sup>2</sup>, de même date, qui semble aussi se rattacher à l'école occidentale par la place que l'or et le jaune tiennent dans les costumes.



FIG. 9. — LES RENARDS KÉLILÉ ET DÉMINÉ  
MINIATURE DE L'ÉCOLE DE BAGDAD, I<sup>re</sup> MOITIÉ DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Ms. arabe 3647, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Que le *Kélilé et Déminé* de la Bibliothèque de Munich, dont W. Schultz donne des reproductions, soit du XIV<sup>e</sup> siècle ou antérieur, le contraste entre le chien à la proie qu'il reproduit<sup>3</sup> et celui de la Bibliothèque de Yildiz (fig. 1) est frappant.

J'ai vu à la Bibliothèque Nationale de Paris deux manuscrits arabes à miniatures de *Kélilé et Déminé*, qui doivent remonter à la première moitié

1. Ouv. cité, pl. XLIV.

2. *Ibid.*, pl. III.

3. *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, vol. II, pl. 10.



du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Je suis heureux de pouvoir donner, grâce à l'obligeance de M. Blochet, deux reproductions d'après l'un d'eux, le 3467 arabe (figures 8 et 9). La figure 8 représente l'attaque d'un taureau par un lion. C'est le même sujet que celui de la figure 1 des miniatures de Yildiz, mais quelle différence dans la manière de le traiter ! Nous sommes ici en présence d'une œuvre primitive. Les arbres sont stylisés, on sent la recherche de la symétrie. Le sol est représenté, d'une façon schématique, par une bande de terre sur laquelle sont posés les animaux et il n'y a pas place, comme sur la figure 1, pour les deux renards qui observent de loin le résultat de leur machination. La seconde miniature de ce manuscrit, qui présente les mêmes caractères, est intéressante à rapprocher de la figure 1 de l'album de Yildiz.

Pour ce qui est des couleurs, dans la figure 8 le lion est jaune et or, et le taureau, blanc tacheté de noir. Dans la figure 9 les animaux ont le cou couleur d'or.

Dans les miniatures du recueil de Yildiz l'or n'est employé, comme nous l'avons vu, que pour le ciel, concurremment avec le lapis-lazuli. La prédilection pour l'emploi de l'or, qui se manifeste dans l'école de Bagdad<sup>2</sup>, opposée à l'école orientale des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles, se constate aussi au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle dans la reliure.

Au point de vue calligraphique également, il existe une grande différence entre les manuscrits de l'école de Bagdad et les textes de nos peintures. Le *nesikh* des manuscrits arabes ou persans relevant de cette école ne manque certainement pas de caractère, comme on peut le voir sur les figures 8 et 9 ; mais l'écriture des miniatures de Yildiz est d'un *nesikh* linéaire parfait, qui fait présager les perfections du *nestalik* classique, lesquelles seront précisément réalisées au Khorassan.

Je ferai observer, en terminant, que le texte des miniatures qui font l'objet de cette étude (la version persane des *Fables* de Bidpay) ne contredit pas leur attribution au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> ou au début du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>, que je propose sur la base de considérations d'art, d'histoire, de langue et de calligraphie.

ARMÉNAG BEY SAKISIAN

1. M. E. Blochet m'écrit : « Mon avis, après un long examen de ces peintures et de toutes celles qui leur sont apparentées, est que ce *Kalila et Dimna* a été enluminé au commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, dans une ville de Mésopotamie. »

2. L'autre manuscrit arabe de *Kélilé et Déminé* de la Bibliothèque Nationale, n° 3465, renferme des personnages en robe or (fol. 47 r°).

3. Il ne serait même pas impossible que ces miniatures fussent contemporaines d'Omar Khayyam, qui a vécu au Khorassan sur les limites du <sup>xi</sup><sup>e</sup> et du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle.

SUR QUELQUES OEUVRES  
DE LOUIS ET DE MATHIEU LE NAIN  
A PROPOS D'UNE EXPOSITION

---



N attendant une exposition aussi complète que possible de l'œuvre des frères Le Nain, exposition qui, j'espère, se fera un jour prochain, on a cru qu'il ne fallait pas négliger l'occasion qui s'offrait de rassembler et de mettre sous les yeux du public quelques tableaux dont l'attribution est certaine et la qualité remarquable, et dont les uns étaient inconnus ou peu connus, tandis que les autres, quoique célèbres, avaient été vus seulement par un petit nombre de privilégiés.

Tous ceux qui s'intéressent aux questions difficiles que soulève l'œuvre de peintres si originaux et si français seront reconnaissants aux amateurs dont la libéralité a rendu cette réunion possible : M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim, M. le duc de Rutland, M. Hindley Smith, M. Warneck, M. Nieuhuys, MM. J. et G. Bernheim jeune, M. Louis Sambon. A ces noms il faut ajouter le Musée de Reims. Sir Robert Witt a droit à une gratitude spéciale pour le précieux concours qu'il nous a apporté en nous prêtant le riche trésor de documents photographiques rassemblé par ses soins.

Cette exposition<sup>1</sup> me permet de compléter sur certains points l'étude générale que la *Gazette* a publiée<sup>2</sup>. On verra avec un vif intérêt deux tableaux de

1. Galerie Louis Sambon, 61, avenue Victor-Emmanuel III, du 15 au 30 janvier 1923.  
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 129, 219 et 293.



Louis Le Nain que je n'avais fait que mentionner et qui caractérisent fort bien les deux veines principales de cet admirable peintre de la vie rustique : un intérieur et un paysage avec figures.

Le *Benedicite*, qui appartient à M. Hindley Smith, a été découvert il y a peu de temps. A l'exposition faite en 1910 au Burlington Fine Arts Club de Londres, sir Frederick Cook avait envoyé une toile dont la composition est exactement semblable. Maintenant que nous connaissons l'exemplaire de M. Hindley Smith, il n'est pas douteux que celui-ci ne soit l'original dont l'autre est une réplique ou une copie. Il y a des œuvres plus importantes de Louis Le Nain et d'une inspiration plus large ; il n'en est pas où le peintre se montre plus maître de son métier, tant par la qualité de la touche que par les subtiles gradations de la couleur et de la lumière. Ce titre, *Le Benedicite*, pourrait s'appliquer à une bonne partie des ouvrages de Louis Le Nain, au moins de ses tableaux d'intérieurs. Ces graves paysans qu'il sait nous rendre si sympathiques, dont il sait nous faire deviner les modestes et paisibles vertus, c'est à l'heure du repas qu'il se plaît particulièrement à les réunir, au moment où le chef de la famille va distribuer les tranches de pain ; moment solennel dans la vie de ces bonnes gens : tantôt la mère, tantôt la fille, tantôt un des enfants appelle par la prière consacrée la bénédiction du Seigneur sur la nourriture des corps. Ici, dans ce tableau qui groupe quatre figures assises, le père est absent ; le chef de la famille, c'est la mère déjà vieille, une veuve sans doute ; l'usure et les soucis ont marqué son visage ridé d'une expression pathétique, mais sans amertume ; sa grande fille lui fait vis-à-vis ; un garçon, âgé de dix ans à peine, coupe le pain, et c'est le plus jeune des enfants, une petite fille juste assez grande pour qu'on aperçoive au-dessus de la table son minois éveillé et ses deux mains jointes, qui dit le « *benedicite* ».

Le tableau prêté par M. le duc de Rutland, *Paysans devant leur maison*, existe aussi en deux exemplaires ; celui qui faisait partie de la collection du comte de Carlisle, récemment vendue à Londres, est aujourd'hui au Musée de Boston. Il suffit de voir le tableau exposé à Paris pour être sûr qu'on est en présence d'un original. Quelle admirable figure que celle du vieux paysan devant sa maison ! Il a un air de gentilhomme, tant il se tient droit et digne. Avec sa moustache et sa barbiche grises, sous un large feutre noir, il ressemble à notre grand poète rustique Frédéric Mistral. Cependant on ne voit ici nul effort ambitieux : la poésie sort de la simple vérité. Corot seul, deux cents ans plus tard, a peint avec cette même précision ingénue et ce même style non cherché des figures dans un paysage. C'est encore à Corot que font penser le gris délicat du ciel et la fine lumière qui éclaire les vieilles pierres de la façade, et aussi la charmante figurine, si librement indiquée en

quelques traits de pinceau, de la jeune femme qui descend l'escalier, en tenant un enfant dans ses bras.

Mathieu, cependant, est plus brillamment représenté encore, et c'est assez, je crois, pour justifier l'exposition, puisque Mathieu était, il n'y a pas longtemps, le moins connu des trois frères.

Autour de son chef-d'œuvre, le *Corps de garde* de l'ancienne collection de Pourtalès, prêté par M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim, sont rangées quelques-



LE BENEDICITE, PAR LOUIS LE NAIN

(Collection de M. Hindley Smith.)

unes de ses œuvres les plus notables dans des genres différents. J'ai naguère parlé suffisamment de la *Fête du vin* et du beau tableau mythologique acquis par le Musée de Reims : *Vénus dans la forge de Vulcain*. Mais j'avais dû me borner à quelques mots sur l'importante suite des sept toiles appartenant alors à M. le comte de Seyssel, à Turin. Trois d'entre elles, et non les moindres, acquises par M. Louis Sambon, figurent dans l'exposition. Celles-ci et les autres ont exactement les mêmes dimensions et la même provenance : elles furent achetées à Paris par le comte Ottone Ponte di Scar-



nafigi entre les années 1777 et 1788, la première de ces dates étant celle de l'arrivée du comte comme ambassadeur du roi de Sardaigne, la seconde celle de sa mort. Malgré cette origine commune et en dépit de cette égalité de grandeur, qui donneraient à présumer qu'elles auraient été peintes en vue d'une destination identique (à moins qu'elles n'aient été, au contraire, ajustées au format des cadres où on voulait les faire entrer), il me paraît impossible de reconnaître la main de l'un ou de l'autre des frères Le Nain dans les deux toiles que l'on peut appeler *Scène de vendange* et *Danse d'enfants au village*. Par l'esprit et la facture, elles sont toutes pareilles, je l'ai déjà dit, aux deux mauvaises peintures du Louvre, le *Repas villageois* et l'*Abreuvoir*, qu'il faut, pour l'honneur de ces excellents artistes, retirer aux Le Nain.

La première représente une famille de vigneron, homme, femme et enfants, fêtant joyeusement le raisin dont les grappes s'entassent dans une cuve. Indépendamment du caractère convenu et trivial des types et de la médiocrité du faire, la grossière jovialité qui s'étale dans cette scène aurait dû suffire à en écarter le nom des sages et discrets Le Nain<sup>1</sup>. Le père de famille, déjà égayé par le vin, veut donner part de sa joie à sa ménagère et même à l'enfant que celle-ci allaite : il se penche sur elle en tendant son verre et, du doigt, presse le bout du sein pour en faire jaillir le lait. Où, dans quel tableau authentique duquel des frères Le Nain, a-t-on vu un tel geste, une telle intention ? Que cela est loin du sentiment de gaieté un peu lourd, mais toujours décent, qui anime la procession des vigneron et de leurs seigneurs dans la *Fête du vin* ! On remarquera d'ailleurs que, si cette *Scène de vendange* et la toile qui lui fait pendant offrent quelque rapport avec des ouvrages des frères Le Nain, ce n'est pas avec ceux de l'élégant Mathieu, auteur des autres tableaux de la collection de Seyssel, mais avec ceux du rustique Louis ; on y trouve même certains des tons plâtreux que celui-ci, seul des trois frères, a employés. Mais ce rapprochement, qui est une offense pour le génie sévère de Louis, ne fait que souligner l'invraisemblance de la tradition qui met ces deux toiles sur le même rang que les autres pour les attribuer aux Le Nain.

Dans la seconde, on boit encore copieusement : deux vieux couples sont attablés, tandis qu'une bande d'enfants danse pesamment aux sons qu'un vieillard en haillons tire d'un chalumeau.

Quelle différence entre cette *Danse d'enfants au village* et les deux charmantes peintures, provenant de la même collection de Seyssel, où Mathieu Le Nain a traité des sujets analogues ! A l'ombre d'un grand arbre, six petites filles, vêtues de longues robes, avec des nœuds de soie dans les cheveux, forment

1. Par un étrange paradoxe, c'est à ces deux pauvres productions d'imitateurs sans goût que Valabrègue accorde ses préférences (*Les frères Le Nain*, p. 122-125) ; ce sont, dit-il, « peut-être les plus âpres, les plus saisissantes de cette remarquable collection ».

une ronde et attendent pour commencer le branle que le musicien, assis sur un banc devant la maison, ait préludé sur son violon. Ce musicien-là, sous son grand feutre cavalier, n'a pas l'air d'un ménétrier de village ; il ressemble aux personnages ordinaires des réunions de portraits peintes par Mathieu Le Nain, et il n'a rien de commun avec le paysan loqueteux du tableau précédent.

Le même musicien, enveloppé d'un grand manteau, joue de la flûte dans l'autre tableau de *Danse* : deux petits garçons se sont joints à la ronde des



DANSE D'ENFANTS, PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. Louis Sambon.)

filles et, parmi ces filles, deux ont une mise plus rustique : à l'exemple de leurs pères et de leurs frères, tels que nous les voyons dans la *Fête du vin*, les enfants des villageois et les enfants de leurs seigneurs semblent prendre fraternellement leurs plaisirs ensemble.

L'argument n'est pas à dédaigner pour confondre les commentateurs échauffés qui, trop fidèles au souvenir d'une boutade fameuse et injuste de La Bruyère, veulent à toute force que l'œuvre des Le Nain proteste contre la dureté du seigneur et la misère du paysan. Comment, d'ailleurs, n'a-t-on pas réfléchi qu'à l'heure où se produit cette prétendue protestation il n'y



avait personne pour l'entendre? Auprès de qui un peintre pouvait-il en espérer du succès? Les paysans qu'il est supposé défendre n'avaient ni écus ni regards pour la peinture, la bourgeoisie était satisfaite et la noblesse était encore loin de ce dilettantisme libéral qui, un siècle et demi plus tard, applaudissait aux entreprises des démolisseurs de la société établie et prenait tant de plaisir à être battu, qu'il fournissait même les verges.

Les trois autres tableaux de la collection de Seyssel sont des intérieurs. L'un, qu'on appelle *Le Repas de famille*, a malheureusement souffert ; mais la composition est pleine de charme et de vérité<sup>1</sup>. Tandis que les parents dînent et qu'une servante apporte un plat, les enfants, deux petites filles et un garçon, qui est l'ainé, comparaissent devant la table et la jeune mère leur fait sans colère une remontrance qui s'adresse surtout, semble-t-il, au garçon. Celui-ci, charmante figure d'enfant blond, comparable aux meilleures de celles qui sont la joie et la poésie de tant d'œuvres des frères Le Nain, est attentif à la leçon maternelle et, naïvement, il s'applique à deux mains son grand chapeau de feutre gris sur la poitrine, pour se donner une contenance.

La composition du tableau que je propose d'intituler *Le Jardinier* a le même agrément inédit. Il y a aussi une table, mais c'est une table de cuisine. Une dame à l'aimable visage, parée de discrète élégance bourgeoise, est assise dans l'attitude de quelqu'un qui donne ou va donner des ordres à ses serviteurs. Ses enfants, debout près de la table, s'intéressent à ce qu'ils voient ; de tout temps, les enfants ont aimé la fréquentation des cuisines. Cette salle, cependant, est-elle une cuisine? C'est possible. Dans ce cas, la maîtresse de maison y aurait convoqué le jardinier qui doit rendre compte de son office. Celui-ci, la bêche à la main, s'avance vers la dame de céans et, dans un geste d'hommage qui est charmant à la fois de respect et de liberté, il lui offre une rose. Derrière la table, une femme de service contemple la scène en s'appuyant sur son balai. Le geste d'hommage s'explique peut-être encore mieux si l'on suppose que le lieu de la scène est la propre maison du jardinier, que la dame du château vient d'y entrer avec ses enfants, et que le jardinier lui souhaite la bienvenue, tandis que sa femme (la servante au balai) s'arrête, par révérence, dans sa besogne.

1. On en connaît deux autres exemplaires : l'un fit partie de la collection, dispersée depuis trente ans, de M<sup>me</sup> Kestner ; l'autre était naguère chez M. Prarond, à Abbeville. L'expert Lebrun signale deux des exemplaires du *Repas de famille* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'un était dans la célèbre collection formée par M. Poullain, receveur général des domaines du Roi, et, d'après Lebrun, il n'en était jamais sorti avant la vente qui eut lieu en 1780 ; l'autre appartint successivement au duc de Choiseul et au prince de Conti (cf. Valabrègue, *Les frères Le nain*, p. 118). La collection du prince de Conti fut vendue en 1777 ; elle contenait une autre œuvre des Le Nain, l'admirable tableau de la *Forge*, qui avait passé aussi par la galerie de Choiseul.

De tels sujets ne sont pas sans analogie avec ceux que, vers le même temps ou un peu plus tard, les petits maîtres hollandais affectionnèrent, et certains diront que ceux-ci y ont fait preuve d'une perfection technique et d'un brillant coloris auxquels Mathieu ne peut prétendre. Mais Mathieu reprend l'avantage par une sorte de décence discrète et paisible qui donne une réelle dignité, j'ose même dire une grandeur simple, à des scènes si familières et, plus encore, par l'accent de ces regards, l'expression de ces



LE JARDINIER, PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. Louis Sambon.)

visages, où la vie profonde se trahit comme dans les plus véridiques et les plus saisissants des portraits. Le sentiment qui anime ces œuvres modestes est entièrement original et nouveau. Il faut attendre un siècle et aller jusqu'à Chardin pour trouver cet esprit d'intimité et de vérité sans affectation de réalisme. Chardin, certes, est un plus grand peintre ; sa poésie est plus subtile, son exécution à la fois plus sûre et plus raffinée. Mais ce n'est pas lui faire tort que de remarquer qu'il n'est pas un constructeur de visages humains, un portraitiste comparable à Louis et à Mathieu Le Nain, et que, d'autre part, le format adopté par ces derniers pour leurs peintures de la vie rus-



tique et de la vie bourgeoise accuse le caractère noble et grave de leur œuvre.

Ces rares qualités paraissent au plus haut degré dans le tableau des *Joueurs de trictrac*, et elles y sont accompagnées des charmes d'une exécution ferme et d'une couleur aussi harmonieuse que brillante. Admirons le naturel et la distinction des attitudes, la sobre richesse des costumes, le rendu exact des accessoires et, particulièrement, du tapis oriental qui forme le centre coloré de la composition. Admirons surtout ces visages attentifs qui se révèlent à nous comme à leur insu et cette vérité inimitable que l'on croirait surprise par un contemplateur invisible. Les *Joueurs de trictrac* n'ont pas la mystérieuse et romanesque poésie du *Corps de garde*, où la vérité de tous les jours est transfigurée par un effet de lumière insolite, mais, par l'intensité de l'expression, ils ne sont pas indignes d'être mis en parallèle avec ce tableau célèbre.

Mathieu Le Nain a traité une seconde fois ce sujet, avec des variantes notables, et cette seconde version, dont la trace était perdue depuis longtemps, vient d'être retrouvée. On la voit, dans la présente exposition, à côté des trois tableaux venant de Turin : les *Joueurs de trictrac*, le *Jardinier*, la *Leçon de danse*. Elle est décrite dans le catalogue d'une vente faite à l'hôtel d'Aligre en 1776 : « Le Nain. A l'intérieur d'un vestibule, trois joueurs assis autour d'une table ronde et jouant aux dés. Derrière eux sont deux valets, dont l'un tient un sac d'espèces qu'il presse contre son cœur. H. 34 pouces. L. 44 pouces. » Les dés sont substitués au trictrac ; la table n'a pas de tapis et elle est ronde au lieu d'être carrée. Deux différences sont encore à signaler : les deux chiens qui occupent ici le premier plan à droite, et la baie ouverte sur la campagne au fond du tableau. La critique, d'ailleurs, peut s'exercer sur ces deux points. Les chiens sont bien peints et leur attitude est naturelle ; mais on a beau chercher : même en considérant l'incertitude due à la pose enchevêtrée des deux animaux, on ne trouve pas le compte de leurs pattes, il en manque au moins une. D'autre part, le paysage nous étonne par son manque d'accent et par son aspect hollandais, à la Van Goyen. Enfin, faute plus grave, la perspective du mur et même de la table est beaucoup trop relevée sur la droite.

L'attribution du tableau aux frères Le Nain, ou plutôt à Mathieu Le Nain, n'est cependant pas douteuse. Il y a des fautes même dans quelques-unes des plus belles œuvres sorties de l'atelier de nos peintres laonnois : il y en a dans la *Vénus* de Reims, il y en a même dans la *Forge* et dans la *Charrette* du Louvre. Tantôt on est tenté de les nommer des gaucheries, et c'est dans les œuvres de Louis ; tantôt on les prend plutôt pour des négligences, et le reproche s'adresse à Mathieu. Quant au paysage, il est, certes, bien loin de ce









JOUEURS DE TRICTRAC

PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. Louis Sambon. — Acquis par le Musée du Louvre.)





que nous voyons dans l'admirable tableau de la *Charrette* et dans quelques autres peintures du même genre. Mais Louis est le seul des trois frères qui ait eu cette vision neuve et vraie de la campagne du Nord de la France. Pour Mathieu, le paysage n'est qu'un fond, traité d'une façon conventionnelle ; il en est ainsi dans d'excellents ouvrages, la *Fête du vin* par exemple, et la *Leçon de danse*.

Il n'est pas jusqu'à la manière assez répréhensible dont est figuré le mur de la salle où sont réunis les *Joueurs de dés* qui ne puisse être tenue pour



JOUEURS DE DÉS, PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. Nieuhuys.)

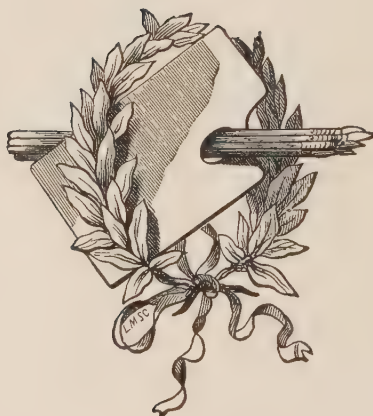
une signature de Mathieu. Ce mur n'a pas d'épaisseur. Cela se marque particulièrement à l'intersection du plan horizontal, qui est celui du sol, et du plan vertical, qui est celui du mur, et, plus encore, à la ligne coupante de la baie qui s'ouvre sur la campagne. Cette baie n'a pas l'air d'une porte ni d'une fenêtre ; on dirait une ouverture découpée avec des ciseaux dans une feuille de papier. Le défaut paraît mieux ici, à cause de la baie ouverte ; mais il existe dans d'autres intérieurs de Mathieu Le Nain, même dans le tableau des *Joueurs de trictrac* ou dans le *Repas de famille* : les murs se coupent à arêtes trop vives et semblent sans épaisseur. Peut-être l'artiste,



pour figurer les murs de fond dans ses intérieurs, se servait-il de cadres ou portants sur lesquels des toiles étaient tendues.

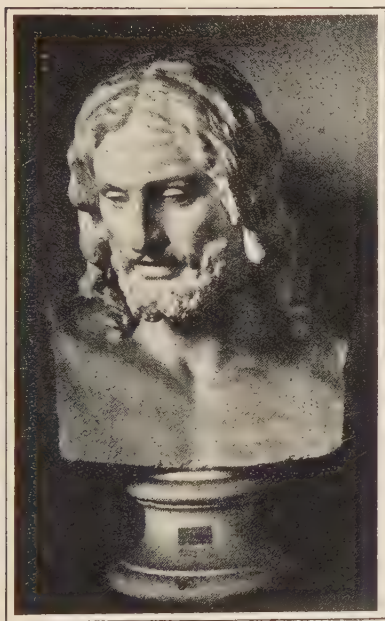
Ce défaut et les autres ne doivent pas nous empêcher de reconnaître dans les *Joueurs de dés* les mérites propres de Mathieu Le Nain. Les personnages, dans des attitudes différentes, sont les mêmes qui figurent dans le tableau appartenant aujourd'hui à M. Louis Sambon : les deux joueurs assis, l'ami qui les regarde (il est assis dans un des tableaux et debout dans l'autre) et les deux serviteurs qui, de plus ou moins loin, s'intéressent à la partie. D'une facture peut-être un peu plus lourde, ce sont des portraits qui montrent le même sens physiognomique et la même faculté de définir un caractère.

PAUL JAMOT



## LE PREMIER SALON DE HOUDON

---



TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE  
PLÂTRE, PAR HOUDON  
(Musée de Gotha.)

Tous les biographes de Houdon sont d'accord pour prétendre que l'artiste exposa pour la première fois à Paris au Salon de 1771.

Les études de Montaiglon-Duplessis et Délerot-Legrelle, qui parurent presque simultanément en 1855, et qui forment encore aujourd'hui la base de la critique houdonienne, semblent être la source de cette tradition si universellement accréditée. Ces auteurs géminés sont aussi affirmatifs que possible : « *Dès sa première exposition, dès l'année 1771* », écrivent Délerot et Legrelle<sup>1</sup>, tandis qu'Anatole de Montaiglon et Duplessis, soucieux de préciser davantage, insistent<sup>2</sup> : « *Agréé le 23 avril 1769, il ne put figurer au Salon déjà ouvert lors de son admission* ». Double inexactitude puisque l'« agrément » de Houdon à l'Académie date du 23 juillet et que le Salon du Louvre s'ouvrait, sui-

vant une tradition constante sous l'ancien régime, le jour de la Saint-Louis, c'est-à-dire le 25 août. Houdon était donc agréé depuis plus d'un mois quand le Salon de 1769 ouvrit ses portes et, par conséquent, il avait toute licence d'y exposer ses œuvres.

1. Délerot et Legrelle, *Mémoire sur la vie et l'œuvre de Houdon*, 1855, p. 37.

2. A. de Montaiglon et Duplessis, *Houdon, sa vie et ses ouvrages*, 1855-56, p. 167.



Aucun des nombreux critiques qui ont retracé depuis la vie du grand sculpteur n'a eu l'idée de se demander si, comme il était naturel, il avait usé de ce droit. L'Allemand Dierks<sup>1</sup>, les Américains Hart et Biddle<sup>2</sup> ne se posent même pas la question. Quant aux lexicographes, experts ou historiens français, ils maintiennent purement et simplement la thèse de leurs devanciers. On lit à l'article *Houdon* dans le *Dictionnaire des sculpteurs* de M. Stanislas Lami<sup>3</sup> : « En 1771, il débuta au Salon du Louvre avec le modèle de *Morphée* » et dans la monographie de M. Giacometti<sup>4</sup> : « Houdon pouvait exposer dès 1771, comme lui en donnait le droit le titre d'agréé. » Je ne sache pas que M. Paul Vitry lui-même, dont les travaux sur Houdon font justement autorité, ait jamais relevé cette erreur biographique.

## I

Il est vrai que le nom de Houdon ne figure pas sur le livret du Salon de 1769. Les seuls sculpteurs qui y soient mentionnés comme exposants sont, dans la classe des « officiers » et des professeurs : J.-B. Lemoyne, Allegrain, Pajou et Caffieri<sup>5</sup> ; parmi les académiciens : d'Huez, Mouchy et Dumont, et, dans l'arrière-garde des simples agréés, Berruer, Gois, Le Comte et Monot.

Mais il arrivait fréquemment que les envois tardifs n'étaient pas enregistrés sur le catalogue. C'est ainsi qu'à ce même Salon de 1769, le sculpteur Tassaert, tout récemment agréé comme Houdon, exposait le modèle d'une statue de *Bacchus* et une petite *Vénus* en marbre dont on chercherait vainement la trace sur le livret et dont la présence ne nous est décelée que par les critiques du temps. Il est donc indispensable de compléter les indications du livret par les commentaires des brochures et des gazettes.

La plupart des historiens qui cherchent un complément aux sèches énumérations du catalogue se contentent de consulter le salonnier le plus célèbre de l'époque : Diderot. Or le philosophe ne dit pas un mot de Houdon dans son *Salon* de 1769 : « Le pauvre Salon que nous avons eu cette année ! » s'écrie-t-il. Après quoi il expédie la sculpture en quelques lignes désinvoltes :

1. Dierks, *Houdons Leben und Werke* ; Gotha, 1887.

2. Hart et Biddle, *Memoirs of the life and works of J.-A. Houdon* ; Philadelphia, 1911.

3. S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII<sup>e</sup> siècle* ; Paris, 1910, I, p. 409.

4. Giacometti, *Le Statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque* ; Paris, 1918, I, p. 52.

5. On peut ajouter Guillaume II Coustou, qui exposait dans son atelier du Louvre le modèle trop encombrant de son tombeau du Dauphin.

« Me voilà tiré des sculpteurs. On s'est bien aperçu que Pigalle était occupé de la place de Louis XV et Falconet absent. » C'est tout ce qu'il trouve à dire d'un Salon qui offrait pourtant, entre autres morceaux de valeur, des monuments de Pajou et de Caffieri et deux admirables bustes de Lemoyne. Diderot ne « découvrira » Houdon que dans son *Salon* de 1771, du jour où le jeune artiste fut assez avisé pour exposer le buste du critique : mais en rendant compte de ce buste et du *Morphée*, il ne fait aucune allusion à une exposition antérieure.

Les *Mémoires secrets* de Bachaumont, qui sont avec les *Salons* de Diderot une des sources de renseignements les plus exploitées par les historiens de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne disent également rien de Houdon, avant 1771.

De ce silence du livret, de Diderot, de Bachaumont, on a conclu un peu à la légère que Houdon, bien qu'il fût rentré de Rome à la fin de 1768, s'était abstenu d'exposer au Salon de 1769. Mais il suffit de chercher un peu « plus outre » pour se convaincre qu'il n'en est rien.

Diderot et Bachaumont ne sont pas, tant s'en faut, les seuls salonniers de cette époque. Dans sa réimpression de la *Collection des livrets des anciennes Expositions*, J.-J. Guiffrey énumère une dizaine de critiques du Salon de 1769 — et il en passe. Le précieux fonds Deloynes du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale en contient plusieurs qui ont échappé à ses recherches<sup>1</sup>. Il serait fastidieux de produire tous ces témoignages. Nous n'en citerons que quatre ou cinq choisis parmi les plus significatifs : on verra qu'ils ne sauraient être plus explicites et plus concluants.

Voici, par exemple, ce qu'écrit Desboulmiers dans le *Mercur de France* (octobre 1769) en rendant compte du Salon : « Nous ne devons pas omettre les justes éloges qui sont dûs à M. Houdon qui a été agréé dans le temps de l'ouverture du Salon. Les ouvrages qu'il a exposés ont attiré les yeux des vrais connaisseurs. Son *Saint Jean* fait voir que cet artiste connaît les belles proportions et qu'il sçait rendre compte des muscles et des différentes parties du corps. Son petit *Luperque* est une figure charmante ; elle est prise dans un mouvement juste ; c'est la nature saisie sur le fait et embellie par l'exécution. »

L'*Année littéraire*<sup>2</sup> nous révèle que Houdon exposait en même temps que son *Saint Jean* une réduction de son *Saint Bruno*. « M. Houdon, jeune sculpteur, débute cette année au Salon. On y voit de lui des choses excellentes et d'autres moins bonnes. Son *Prêtre Luperca* est plein de grâces et

1. Notamment le journal *L'Avant-Coureur*, les *Réflexions* de Pingeron. Ces critiques ne sont pas mentionnées non plus par A. de Montaiglon dans son *Essai de bibliographie des livrets et des critiques du Salon* ; Paris, 1852.

2. Lettre 13, tome V.

de finesses savantes. Son *Saint Bruno* est noble et bien drapé. En général cet artiste annonce beaucoup de talent. »

L'*Avant-Coureur* confirme ce témoignage : « Le *Luperque* de M. Houdon est bien dans l'action que l'antiquité donne à ces sortes de prêtres du dieu Pan... On a remarqué du même artiste un *Saint Jean prêchant* et un *Saint Bruno en méditation*. »

Le compte rendu le plus détaillé du premier Salon de Houdon se trouve dans la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de Peinture et de Sculpture au Sallon du Louvre* : « Un *Saint Jean prêchant* dans le désert : grande figure d'un dessin élégant, simple et sévère ; ce n'est point une pose maniérée ; c'est une belle figure sage, tranquille et malgré cela d'un grand caractère ; il y a cependant à désirer dans la chevelure.

« Une figure frappant de verges, d'un dessein précieux, d'une grande finesse de touche et composée légèrement.

« Mais vous serez surtout enchanté d'un *Saint Bruno* en méditation. Quel recueillement, quelle pureté, quelle ferveur dans la tête du saint ! Ajoutez-y une vérité simple de draperie et un stile de dessein pur. M. Houdon paraît chercher celui de l'antique ; il a raison ; on ne s'égare point quand on suit de tels modèles. Qu'il soutienne ce ton, on ne saurait trop l'y encourager. »

Les *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon* nous apprennent que Houdon avait exposé, outre ces trois statues, un quatrième numéro : la tête de son *Saint Jean*. « M. Houdon a mis un grand nombre d'ouvrages dont la plupart ont servi à le faire agréer. Un *Saint Bruno* pensé et exécuté avec toute la vérité et le caractère convenable à l'austérité ; une figure de *Saint Jean*, dont on admire autant l'étude de la tête qui est à côté ; son jeune *Luperque* plein de chaleur. »

Mais ce n'est pas tout. Dans ses *Réflexions sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre*, un certain Pingeron nous révèle encore deux autres morceaux, deux bustes exposés par Houdon : « M. Houdon », écrit-il, « a exposé une statue de *Saint Jean-Baptiste* qui rappelle aux amateurs celle de Jésus appuyé sur sa croix, par Michel-Ange, qu'on admire à l'église de la Minerve à Rome. On ne quitte qu'avec regret le *Buste d'une paysanne de Frescati* et une *Petite tête* en marbre blanc, du même artiste, représentant un jeune enfant qui, par sa finesse et son expression, le dispute au plus beau reste de l'antiquité dans ce genre. »

En combinant tous ces documents qui, par un hasard paradoxal, semblent avoir échappé jusqu'à présent aux investigations de tous les biographes de Houdon, nous pouvons reconstituer de la façon suivante la liste très importante des envois de Houdon au Salon de 1769 :



1. *Petit Luperque*. Figure en plâtre ; — 2. *Statue de saint Jean-Baptiste*. Réduction en plâtre ; — 3. *Tête de saint Jean-Baptiste* ; — 4. *Statue de saint Bruno*. Réduction en plâtre ; — 5. *Buste d'une paysanne de Frascati* ; — 6. *Petite tête d'enfant en marbre blanc*.

## II

A cette démonstration par les textes nous pouvons apporter une confirmation — non moins probante — par les documents graphiques, en l'espèce par les croquis de Gabriel de Saint-Aubin. On sait le profit qu'ont tiré — et que tireront encore — les études d'histoire de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle de ces merveilleux croquillons au crayon ou à la plume, jetés par Saint-Aubin en marge des livrets des Salons ou des catalogues de ventes. M. E. Dacier, à qui nous devons la publication en fac-similé de ces dessins, a rendu un immense service aux chercheurs en découvrant lui-même ou en provoquant la découverte d'une multitude d'attributions et d'identifications que les textes seuls ne nous auraient jamais permis de démontrer.

Reportons-nous au livret illustré du Salon de 1769, dont l'original est conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale<sup>1</sup>. Dans son savant commentaire, M. Dacier remarque que Saint-Aubin a dessiné sur une des feuilles de garde un *Bacchus* de Tassaert, non mentionné sur le livret<sup>2</sup>.



PAGE DE CROQUIS DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN  
DANS LE LIVRET DU SALON DE 1769  
(EN HAUT A GAUCHE : LE « SAINT BRUNO » DE HOUDON)  
(Cabinet des estampes, Paris.)

1. Livret du Salon de 1769, publié par M. Dacier ; Paris, 1909.

2. Le nom de Tassaert est inscrit de la main de Saint-Aubin à côté de son dessin.

Cette constatation aurait pu lui donner l'éveil. Mais persuadé, comme tout le monde, sur la foi des biographes, que Houdon n'avait point exposé au Salon de 1769, il n'a pas eu l'idée de rechercher si certains croquis non identifiés de Saint-Aubin pouvaient se rapporter à des œuvres de notre artiste. Il remarque, p. 38, une grande figure d'homme nu, le bras droit levé : c'est peut-être, dit-il, la *Justice* de Gois — sur la septième feuille de garde, en haut à gauche un *Saint Bruno* en méditation ; ce serait également, suggère-t-il, la reproduction d'un dessin lavé de Gois ; au verso du même feuillet il signale l'esquisse d'un *Saint Jean* tenant à la main une croix où il propose, non sans hésitation, de reconnaître la *Prudence* de Gois et enfin une petite figure d'homme nu courant qu'il renonce à identifier.

Sachant ce que les textes nous ont appris sur la participation de Houdon au Salon de 1769, il devient aisé de résoudre ces énigmes. Tous ces pseudo-Gois sont des Houdon très authentiques : sous le masque de la *Justice* ou de la *Prudence*, nous découvrons son *Saint Jean* ; son *Saint Bruno* à la tête chauve, aux bras croisés est si reconnaissable, qu'on s'étonne, après coup, que M. Dacier n'en ait pas cru ses yeux. Quant à l'éphèbe courant, c'est tout simplement le petit *Luperque*.

Remarquons en passant un détail assez curieux que nous révèlent les croquis de Saint-Aubin : les statues de *Saint Jean* et de *Saint Bruno* étaient exposées au Salon du Louvre dans des niches semblables à celles de l'église Santa Maria degli Angeli où se trouvaient les originaux. Il ne faut pas chercher là, comme on pourrait en être tenté, un raffinement de l'artiste soucieux de restituer l'encadrement architectural pour lequel ces statues avaient été conçues. L'explication est beaucoup plus simple : ces niches étaient indispensables pour masquer la face postérieure des statues qui était restée brute puisqu'aussi bien elle ne devait pas être visible.

Ainsi les dessins de Saint-Aubin confirment pleinement les comptes rendus des critiques. Il en résulte, sans contestation possible, que les biographes de Houdon se sont trompés en reportant à l'année 1771 ses débuts au Salon. En réalité c'est en 1769 que l'artiste, retour de Rome, affronta pour la première fois le jugement du public parisien.

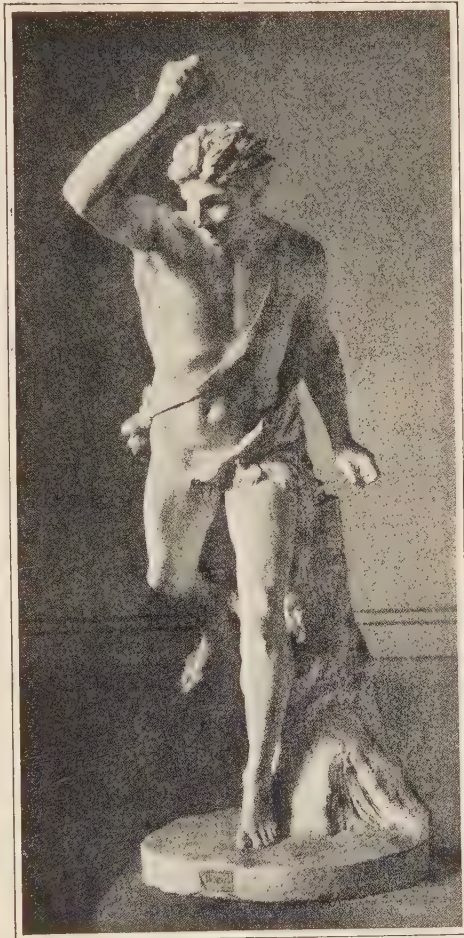
### III

Les œuvres exposées par Houdon, alors âgé de vingt-huit ans, au Salon de 1769, étaient le produit de son séjour de quatre ans à Rome. Ce sont évidemment les mêmes morceaux qu'il avait présentés le 23 juillet pour son agrément à l'Académie. Remarquons toutefois qu'il n'exposait pas son *Écorché*, sans doute parce qu'il le considérait comme une simple étude ana-

tomique<sup>1</sup>, ni son *Centaure* et sa petite *Vestale* qui n'étaient que des copies d'antiques.

Le petit *Luperque* est une œuvre fort peu connue et même, si je ne me trompe, encore inédite. De son plâtre du Salon de 1769, Houdon tira plus tard un exemplaire en bronze qu'il mentionne ainsi dans la liste autographe de ses ouvrages<sup>2</sup> : « N° 10. Une figure sur 2 pieds de hauteur représentant un prêtre des fêtes lupercales, morceau d'agréé à l'Académie, et a été exécuté en bronze. » Ce bronze figurait à la vente de Houdon en 1795. On le retrouve en 1824 à la vente du ciseleur Feuchère qui prétend que c'est « le seul bronze existant de ce modèle ». Après quoi on en perd la trace.

Le plâtre s'est heureusement conservé au musée de Gotha où le catalogue plein d'erreurs, rédigé par Aldenhoven en 1890<sup>3</sup>, l'enregistre sous la désignation peu explicite de *Lau-fender Jüngling* (*Jeune homme courant*). On sait que les prêtres du dieu Luperkus ou Faunus, dieu de la fécondité, avaient coutume le jour des Lupercales, de courir nus dans les rues de Rome, vêtus seulement de la peau des chèvres immolées ; avec des lanières découpées dans la peau des victimes, ils frappaient en courant les femmes qui, dans l'espoir d'être mères, présentaient le dos à leurs coups. « Jeune mariée », dit Ovide, « qu'attends-tu ? Ce n'est pas par des herbes au pouvoir surnaturel ni par la prière et les formules magiques que tu enfanteras. Reçois tranquillement les coups de la main qui féconde et bientôt ton beau-père sera grand-père. »



LUPERQUE, PLÂTRE, PAR HOUDON  
(Musée de Gotha.)

1. Le 30 septembre 1769, il en offrit un plâtre à l'Académie : cf. *Procès-verbaux*.

2. Publiée par M. P. Vitry dans les *Archives de l'art français*, 1907.

3. Le catalogue du Musée de Gotha mentionne des bustes du *Christ*, de la *Vierge*, de *Reiffenstein* : il faut lire *Saint Jean*, la *Vestale*, *Diderot*.



Dans ses cahiers gravés du *Costume des anciens peuples*, publiés en 1772, le peintre Dandré-Bardon ne manque pas d'introduire un Luperque. « Les Luperques », explique-t-il, « étaient de jeunes Romains dévoués au service de Pan. Nus pendant la célébration des Lupercales, ils couraient indécemment par la ville avec des fouets de peau de chèvre, dont ils frappaient tous ceux qu'ils rencontraient. L'opinion où étaient les femmes, même les plus honnêtes, que cette fustigation pouvait contribuer à les rendre fécondes ou à les faire accoucher heureusement, si elles étaient enceintes, les faisait courir au-devant de ces ministres du dieu Pan; elles s'en approchaient pour en recevoir les coups. »



Phot. Anderson.

SAINT JEAN-BAPTISTE, PLÂTRE, PAR HOUDON

(Galerie Borghèse, Rome.)

honnêtes, que cette fustigation pouvait contribuer à les rendre fécondes ou à les faire accoucher heureusement, si elles étaient enceintes, les faisait courir au-devant de ces ministres du dieu Pan; elles s'en approchaient pour en recevoir les coups. »

C'est un de ces flagellants antiques que Houdon a représenté nu et courant, brandissant ses lanières. Peut-être ce prêtre de la fécondité était-il destiné à servir de pendant<sup>1</sup> à la petite *Vestale* strictement drapée, prêtresse de la chasteté, que Houdon modela également à Rome et qu'il devait plus tard reprendre et agrandir à maintes reprises.

On sait que la *Vestale* dont nous connaissons deux exemplaires — l'un à Paris dans la collection Martin Leroy où elle est représentée tête nue, l'autre à New-York dans la collection Pierpont-Morgan où elle a la tête couverte d'un voile — est, de l'aveu de Houdon lui-même, la copie d'un antique, la soi-

1. Houdon a toujours beaucoup aimé les pendants : par exemple la *Diane* et l'*Apollon*, l'*Hiver* (*La Frileuse*) et l'*Été*.

disant *Pandore*, qui se trouve au musée du Capitole. On peut se demander si le Luperque ne dérive pas lui aussi d'une statue ou d'un bas-relief antique. Toujours est-il que nous n'en connaissons pas le prototype. En tout cas il est traité dans un sentiment tout berninesque. On songe involontairement à l'*Apollon poursuivant Daphné* de la Galerie Borghèse.

Le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint Bruno* dont Houdon exposait au Salon de 1769 des réductions en plâtre sont les deux œuvres capitales de sa période romaine. Malgré de grandes différences dans l'exécution, ce sont deux statues jumelles qu'on ne saurait étudier isolément. Commandées en même temps par le procureur général du couvent des Chartreux, qui était à cette époque un Français, pour Santa Maria degli Angeli, elles étaient destinées à se faire face dans le vestibule de la grande salle des Thermes transformée en église par Michel Ange et récemment remaniée par l'architecte Luigi Vanvitelli<sup>1</sup>. Non seulement elles avaient la même destination, mais elles procèdent toutes les deux d'un



Phot. Anderson.

SAINT JEAN-BAPTISTE, PLÂTRE, PAR HOUDON

(Galerie Borghèse, Rome.)

même modèle : le fameux *Écorché* que Houdon modela en 1767 comme étude préparatoire à ces deux grandes statues. Le *Saint Bruno* drapé comme le *Saint Jean* nu ne sont en réalité que deux versions de l'*Écorché*, dont les muscles sont revêtus ici de chair et là d'une draperie. Si *Saint Jean*

1. P. de Angelis, *La Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane* ; Roma, 1920 ; Marcel Reymond, *Vanvitelli et Michel-Ange à Sainte-Marie des Anges* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1922).

emprunte à l'*Écorché* son attitude et le geste de son bras droit étendu, *Saint Bruno* — personne ne semble l'avoir encore remarqué, malgré une identité manifeste — lui doit sa tête émaciée, au crâne rasé, aux joues creuses d'ascète.

La statue monumentale de *Saint Jean* que Houdon, pressé sans doute de rentrer à Paris, n'avait pu exécuter en marbre, ne fait plus pendant aujourd'hui au *Saint Bruno* dans l'église des Chartreux de Rome. Dierks l'avait vue encore en place en 1887<sup>1</sup>. Mais dans la nuit du 3 au 4 juin 1894, cette gigantesque statue de plâtre, haute de 3<sup>m</sup>15 et sans doute peu solide sur sa base, s'écroula et se brisa en miettes ; les débris furent jetés aux gravats. L'œuvre de Houdon semblait donc définitivement perdue : on ne pouvait plus en juger que par le moulage de la tête du saint, conservé au Musée de Gotha.

Par bonheur Houdon avait laissé à Rome un autre modèle, plus petit, de sa statue — analogue sans doute à celui qu'il exposait à Paris au Salon de 1769, — et c'est ce modèle réduit, de 1<sup>m</sup>70, que M. Bertini Calosso, inspecteur de la Galerie Borghèse, a eu en 1921 la bonne fortune de retrouver dans un coin du Musée national romain qui occupe précisément l'ancien couvent des Chartreux. A vrai dire, ce plâtre était en assez mauvais état et même brisé en plusieurs morceaux ; mais il était réparable et après un patient travail de restauration, il a pu être reconstitué. On ne pouvait pas songer à le replacer à Sainte-Marie-des-Anges puisque ses dimensions sont inférieures de moitié au plâtre qui faisait naguère pendant au *Saint Bruno*. Le Musée national des Thermes étant réservé aux antiques, on l'a transporté à la Galerie Borghèse, non loin de la célèbre *Pauline Borghèse* de Canova. M. Bertini Calosso, dont nous avons déjà eu le plaisir de signaler la découverte le 7 janvier 1922 à la Société d'histoire de l'art français, l'a publié tout récemment dans un très intéressant article de la belle revue d'art italienne *Dedalo*<sup>2</sup>.

Il suffit de comparer cette statue de *Saint Jean*, qui vient ainsi de nous être rendue, à l'*Écorché* de 1767, pour constater l'étroite ressemblance des deux œuvres. C'est de part et d'autre la même attitude, le même geste du bras étendu, les mêmes indications de musculature ; il n'est pas jusqu'au tronc d'arbre auquel s'appuie le *Saint Jean prêchant dans le désert* qui ne se retrouve dans les plus anciens exemplaires de l'*Écorché*, tel que celui qui est conservé à la Villa Médicis<sup>3</sup>. Il n'y a de différence que dans la tête, qui est

1. Dierks, *Houdons Leben und Werke* ; Gotha, 1887.

2. Bertini Calosso, *Il San Giovanni Battista di Giovanni Antonio Houdon* (*Dedalo*, octobre 1922).

3. L'exemplaire donné par Houdon à l'Académie de France à Rome porte la signature de l'artiste et la date de 1767.



naturellement chauve et glabre dans l'*Écorché*, tandis que celle du *Saint Jean* est chevelue et barbue.

Le petit modèle reconstitué à la Galerie Borghèse est-il la réduction exacte de la grande statue si malheureusement détruite de Santa Maria degli Angeli? Ce serait plutôt la première pensée de l'artiste : car on observe entre la tête de l'exemplaire de Rome et celle du Musée de Gotha des différences assez sensibles. Dans l'exemplaire de Gotha, la tête du saint est plus inclinée : ce qui lui donne une expression moins énergique, plus sentimentale, presque résignée. Il est probable que ce changement d'expression du visage avait entraîné des modifications correspondantes dans l'attitude de la statue. Bien que la grande statue de Santa Maria degli Angeli n'ait été détruite qu'en 1894, on n'en connaît aucune photographie, de sorte qu'il est difficile de préciser ces variantes. Tout ce qu'on sait par des témoignages faciles à recueillir, c'est que saint Jean avait à ses pieds l'Agneau mystique et tenait de la main gauche une croix<sup>1</sup>.

Nous avons vu que, d'après l'un des critiques du Salon de 1769, cette statue de *Saint Jean* aurait rappelé aux amateurs le *Christ* de la Minerve que Michel-Ange a représenté pareillement appuyé sur sa croix. Il est certain



Phot. Anderson.

SAINT BRUNO, MARBRE, PAR HOUDON  
(Eglise Sainte-Marie-des-Anges, Rome.)

1. Cette croix est parfaitement visible sur un des croquis de Gabriel de Saint-Aubin.

qu'il y a plus d'une analogie entre ces deux statues, sinon dans l'attitude, au moins dans les têtes, et nous croirions volontiers que le jeune Houdon, qui cherchait encore sa voie, a profité de son séjour à Rome pour puiser aux deux sources d'inspiration que lui offrait la Ville Éternelle : l'antiquité et la Renaissance. De même que sa petite *Vestale* est la copie d'un marbre du Musée du Capitole, il se peut que sa figure de *Saint Jean* lui ait été inspirée par le *Christ ressuscité* de Santa Maria sopra Minerva<sup>1</sup>.

Cette double influence de la sculpture antique et de la sculpture michel-angelesque ou berninesque se retrouve dans l'admirable *Saint Bruno* qui se dresse encore aujourd'hui dans la niche qui lui avait été réservée à Santa Maria degli Angeli en face du *Saint Jean*. Drapé dans sa robe blanche de Chartreux, les bras croisés sur la poitrine, les yeux clos sous l'arcade des sourcils, les lèvres scellées, il est l'image de la méditation et du silence. Rien de plus saisissant que cette tête pensive, spiritualisée par l'ascétisme et comme dépouillée de son enveloppe charnelle qui émerge d'une longue robe de bure aux plis droits et rigides, comme la lueur d'un fanal au sommet d'une colonne rostrale ; c'est comme le symbole de l'esprit qui se dégage de la matière. Peut-être n'est-ce pas le chef-d'œuvre le plus complet de Houdon, mais c'est assurément le plus beau de tous les Houdon d'Italie.

Ainsi le Salon de 1769 où le public parisien put admirer le *Luperque courant*, le *Saint Jean prêchant*, le *Saint Bruno méditant* nous apparaît comme la première manifestation du génie de Houdon, le point de départ de son ascension. Dans ces trois figures nues ou drapées, au repos ou en mouvement auxquelles il faut ajouter ces deux bustes énigmatiques d'une *Paysanne de Frascati* et d'un *Jeune enfant*, il faisait déjà pressentir toute la variété de ses dons. Mais le portrait tient dans ce premier Salon une place secondaire : il est franchement subordonné à la statuaire monumentale et plus spécialement religieuse.

L'artiste n'a pas encore discerné sa vocation. C'est seulement deux ans plus tard, au Salon de 1771, que celui qui devait être le plus grand portraitiste de l'école de sculpture française se révélera avec le buste de *Diderot*.

LOUIS RÉAU

1. Rappelons que son maître Michel-Ange Slodtz avait fait à Rome une copie du *Christ* de la Minerve, qui se trouve aujourd'hui à l'église des Invalides, et que Bernin avait déjà imité cette statue dans son groupe d'*Énée portant Anchise*.

## CORRESPONDANCE DE LONDRES

---

### UNE EXPOSITION D'ANCIENS MAÎTRES A LA GALERIE AGNEW



L'EXPOSITION de tableaux anciens prêtés par des collectionneurs que viennent d'ouvrir MM. Thomas Agnew et fils dans leur galerie de Old Bond Street, pour répondre à l'appel de lord Haig en faveur des anciens soldats, s'avère comme un très grand succès. On la considère comme une des meilleures expositions de ce genre qui ait jamais été organisée à Londres, quoiqu'elle ne comprenne que trente-sept tableaux.

Le catalogue n'est guère qu'une simple nomenclature. Dans certains cas il mentionne qu'une œuvre est signée ou datée ou gravée, mais jamais nous n'apprenons le nom du possesseur. C'est d'ailleurs l'usage ordinaire dans de pareilles exhibitions. Toutefois les critiques d'art, au prix de quelques recherches, sont en mesure de déterminer la provenance de la grande majorité des œuvres exposées. C'est ce que nous tâcherons de faire ici dans l'intérêt des étudiants et des amateurs.

\*  
\* \*

Dans la suite chronologique des écoles italiennes représentées, la place d'honneur appartient à Bernardino Fungai, dont l'*Allégorie romaine* (n° 1), mettant en scène un épisode de la vie de Scipion l'Africain, appartenait à M. Somers Somerset, de la collection duquel elle a passé récemment dans celle de M. W.-H. Woodward. On attribue à Girolamo Benvenuto, élève, comme Fungai, de Benvenuto di Giovanni, un *Portrait de dame* (n° 5) qui appartint jadis à feu George Salting. Il l'avait prêté à la National Gallery en 1897, comme l'œuvre d'un maître inconnu. En 1904, ce tableau figura à l'exposition siennoise du Burlington Club, où nous apprîmes qu'il avait été gravé vers 1812 par Raphaël Morghen sous le titre, purement fantaisiste, de « *Portrait de la Laure de Pétrarque* par Simone Martini ». En fait il n'y a dans ce portrait rien de symbolique ni d'idéaliste; c'est une œuvre



réaliste en même temps que traitée sur une grande échelle, double particularité très rare dans l'art siennois. Le sentiment très moderne du travail, l'état de conservation presque parfait (si ce n'est qu'un restaurateur paraît avoir commencé, puis cessé, un nettoyage), inspirèrent à certains critiques d'art, en 1904, l'opinion que ce panneau, appartenant aujourd'hui à M. R.-H. Benson, exigeait une enquête approfondie avant que la véritable origine pût en être déterminée.

Une œuvre fortement caractérisée de Matteo Balducci, qui subit également l'influence de Fungai, est le *tondo* (n° 4) *Diane et Actéon*, qui fut prêté en 1904 à l'exposition siennoise par le comte de Crawford.

Lord Rothermere expose sous le nom de Piero di Cosimo une *Madone avec l'Enfant* (n° 3) qu'on pourrait avec plus de vraisemblance attribuer à Lorenzo di Credi : le corps enflé, la tête maussade de l'enfant se retrouvent dans beaucoup de tableaux de ce maître. D'aucuns pourraient être tentés d'y reconnaître une deuxième main, par exemple celle de Ridolfo Ghirlandajo ou de Michele di Ridolfo. L'œuvre paraît être restée complètement inconnue aux critiques d'art. Le même possesseur expose sous le nom de Franciabigio un *Portrait d'homme* (n° 22), censé représenter Marc-Antoine Raimondi. C'est également comme un portrait de Marc-Antoine, mais qualifié d'œuvre de Raphaël, que ce tableau figura dans la vente de la succession Hope chez Christie (20 juillet 1917, n° 110). Mais la figure n'offre point de ressemblance étroite avec les portraits gravés de Marc-Antoine portant la barbe, et la nouvelle attribution à Franciabigio n'a pas rencontré un assentiment unanime.

Le portrait d'homme désigné sous le nom de *Il fattore di San Marco* (n° 24), par Andrea del Sarto, est bien connu et justement estimé. On se rappelle l'avoir vu à la Royal Academy en 1881 (n° 153) et à la Grafton Gallery en 1909 (n° 64). A la mort de lady Cowper, ce tableau est devenu la propriété de lady Desborough.

L'école de Milan nous présente d'abord une œuvre d'Andrea Solario, *Le Christ portant sa croix* (n° 29), tout à fait inconnue, à moins qu'il ne s'agisse du tableau prêté en 1859 (n° 41) à la British Institution par M. R.-P. Nichols. En revanche, voici quinze ans que nous connaissons le *Portrait de dame* (n° 8) par Ambrogio de Predis qui, sous le titre de *Une dame de la cour de Ludovic le More*, fut prêté par le comte de Roden à la Royal Academy en 1907 (n° 20). Sur la plaque de la ceinture, on distingue non sans peine une minuscule tête de More avec, de part et d'autre, les initiales L. O. ; on nous apprend que, au revers, se lit l'inscription « Sforza S. S. » deux fois répétée. Dans ces dernières années, ce portrait est devenu la propriété de M. Otto Gutekunst. Il est difficile d'accepter l'opinion du catalogue, que nous aurions ici les traits de Lucrezia Crivelli : un autre soi-disant portrait de cette dame, attribué à Zenale, a été vendu le 30 juin de la présente année (1922) avec une partie de la collection William Newall ; si ce dernier tableau, qui depuis a trouvé asile dans une des premières collections privées de Londres, est bien le portrait de Lucrezia, le panneau Gutekunst ne saurait représenter la même personne. Il est plus probable, mais non certain, que nous avons ici le portrait de Bianca Maria Sforza, épouse de l'empereur Maximilien. Ses traits nous sont connus par des portraits assez semblables, notamment celui de la collection Arconati-Visconti (actuel-

lement au Louvre) et celui de la collection Lippmann (actuellement chez M. Widener). Toutefois, à mon humble avis, il est bien probable que nous n'arriverons jamais à identifier avec une certitude dogmatique, parmi les portraits milanais, les effigies de Lucrezia Crivelli, de Cecilia Gallerani, de Lucia contessa Melzi et d'autres dames des dernières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Le dernier tableau originaire de cette région de l'Italie qu'il nous reste à mentionner est le *Portrait d'un jeune homme* (n° 19), déjà prêté en 1907 par le comte Darnley à la Royal Academy (n° 16). Quoique l'auteur n'ait pas été identifié, il semble bien, malgré le faible dessin de la main, que nous ayons ici l'œuvre de quelque artiste vicentin-vénitien, contemporain des dernières années de Giovanni Bellini et de Jacopo de' Barbarj.

C'est d'une source vénitienne plus pure que provient le *Portrait d'homme* (n° 27) prêté par le comte de Carnarvon comme un ouvrage de Giovanni Bellini, sans doute en raison de l'inscription tracée sur le parapet. Mais, depuis les travaux de Morelli et de ses successeurs, on incline à attribuer à Bissolo, à Rondinelli, à Cariani et à Rocco Marconi nombre de petits panneaux de ce genre, représentant de jeunes hommes, qui sont disséminés dans des collections publiques ou privées. Le portrait Carnarvon, comme celui du Musée de Liverpool, pourrait bien être de la main de Rondinelli.

On attribue à Titien, mais à notre avis sans preuves décisives, une *Vierge avec l'Enfant* (n° 31) qui a déjà figuré à la New Gallery en 1894, au Burlington Club en 1905 et 1914, à la Royal Academy en 1910. Le contour des deux têtes a été modifié à une certaine époque, et ces modifications ne paraissent pas avoir le caractère de repentirs originaux. En tout cas, ce petit panneau (appartenant à M. R.-H. Benson) semble avoir été peint vers 1502 sous l'influence de Giorgione.

En revanche, il n'y a aucun doute que, malgré sa piètre condition, le tableau intitulé *Vénus et Adonis* (n° 14) ne soit une œuvre originale, quoique tardive, de Titien. Il y a de longues années que lord Sunderland en faisait grand cas et le



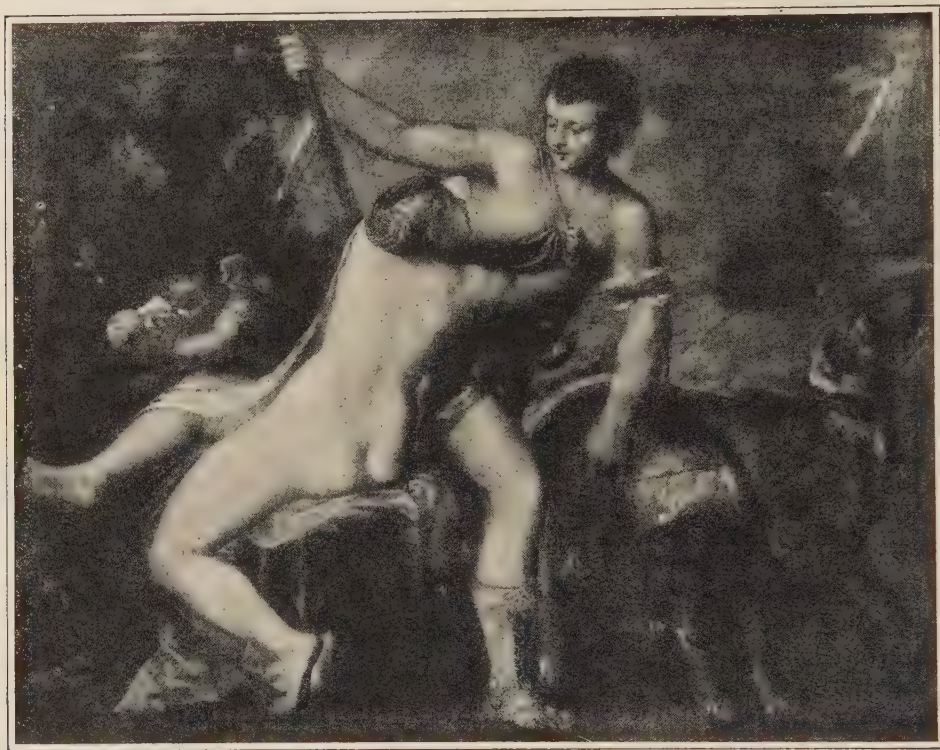
PORTRAIT DE FEMME  
PAR AMBROGIO DE PREDIS  
(Appartient à M. Otto Gutekunst.)



montrait à John Evelyn comme une de ses acquisitions favorites (*Mémoires d'Evelyn*, I, 579). Ainsi que dans la toile bien connue de Madrid, Vénus montre une vive répugnance à laisser partir Adonis, comme si elle prévoyait la catastrophe imminente. Ce tableau a été prêté par le comte Spencer.

\*  
\* \*  
\*

L'art flamand primitif ne possède ici aucun représentant. La *Vierge* un peu



VÉNUS ET ADONIS, PAR TITIEN

(Collection du comte Spencer, Althorp.)

arbitrairement attribuée à Quentin Matsys (n° 21), et de provenance inconnue, n'appelle aucun commentaire critique.

Le petit *Portrait d'Henry VIII* (n° 28), peint par Holbein en 1537 et prêté par le comte Spencer, ne mesure que 10 pouces  $\frac{1}{2}$  sur 7  $\frac{1}{2}$ . La figure est deminature; les poils de la barbe blonde, court taillée, et de la moustache sont dessinés avec la merveilleuse précision du miniaturiste travaillant sur une plus grande échelle qu'à son ordinaire. Ce tableau bien connu est considéré par la majorité des critiques actuels comme le seul portrait authentique du roi par Holbein actuellement existant. A mon avis, cependant, une collection peu accessible possède un portrait d'Henry VIII, jamais exposé, de proportions beaucoup plus grandes et sem-



blement vêtu, qui appartient aux derniers mois de la vie de Holbein. Malheureusement il est dans un assez mauvais état de conservation.

Le *Portrait d'homme* (n° 10) par Rubens, prêté par sir Audley Neeld, a figuré en 1910 à la Royal Academy sous le numéro 131. Il représente sans nul doute Pierre



POTRAIT DE PIERRE PECQUIUS, CHANCELIER DE BRABANT  
PAR RUBENS

(Collection de sir Audley Neeld.)

Pecquius, chancelier de Brabant, né en 1562, mort en 1625, et s'identifie, par conséquent, au portrait d' « un chancelier de Brabant » que Reynolds vit en 1781 dans la maison de M. Peters à Anvers (Malone, *Works of Reynolds*, 1801, t. II, p. 334). Il est à présumer que nous avons ici l'original du tableau plus connu, longtemps enregistré comme accroché dans le palais du prince Antoine d'Arenberg à

Bruxelles, et actuellement, croyons-nous, au Musée royal de cette ville.

Ce fut sans doute un peu plus tard que Rubens peignit la *Charrette embourbée* (n° 15) qui rappelle une toile assez semblable, mais plus belle et plus récente : les *Voituriers* de l'Ermitage. Notre toile, déjà prêtée par M. Vernon Harcourt à la

British Institution en 1853 (n° 20), est maintenant exposée par lady Harcourt. Elle a aussi des points de contact avec le petit *Chariot chargé de bois* de Rubens dans la collection de lord Northbrook.

Van Dyck est représenté ici par non moins de cinq tableaux. Tous sont de premier ordre, et, chose curieuse, appartiennent à la dernière décade de sa vie, où, comme on sait, il recourut souvent à l'aide de ses élèves. Le portrait figurant *Le premier duc de Bedford et le deuxième comte de Bristol* (n° 16), prêté par le comte Spencer, et signé en toutes lettres, peut être daté de l'année 1633, où ces deux beaux-frères étaient âgés d'environ vingt ans. Dibdin, il y a un siècle, n'avait point tort de décrire ce tableau « comme une œuvre splendide et comme le soleil de la galerie Althorp. » Bedford, le personnage vêtu de rouge, vécut jusqu'en



PORTRAIT DU PREMIER DUC DE BEDFORD  
ET DU DEUXIÈME COMTE DE BRISTOL  
PAR VAN DYCK

(Collection du comte Spencer, Althorp.)

1700. Quant à Bristol, dont le costume est noir, nous n'avons pas de peine à accepter le témoignage de Grammont, suivant lequel il était « un des plus beaux hommes de son temps ». Il est fâcheux que le caractère de ce ministre trop docile des plaisirs de Charles II n'ait pas égalé la beauté de son visage. Cette toile superbe a été exposée à la Grosvenor Gallery en 1887, à Anvers en 1899 et à la Royal Academy en 1900.

Le Van Dyck le plus voisin dans l'ordre chronologique est peut-être le portrait de la *Comtesse de Monmouth* (n° 23), qui fut exposé à la Royal Academy en 1876 par le comte de Radnor et appartient encore à la même collection. La dame porte une robe couleur d'ambre avec une ceinture bleue et tient les mains jointes au devant d'elle. Elle fut la femme du second comte de Monmouth, qui, de 1626 à 1639, fut connu sous le nom de lord Leppington, fut gouverneur du château de Kenilworth et passe pour avoir été un écrivain très fécond. La comtesse vécut jusqu'en avril 1677, date plus avancée que celle qu'indique le catalogue.

A la même période, sans aucun doute, appartient *L'abbé Scaglia* (n° 37), un des ouvrages les mieux connus de la galerie de sir George Holford à Dorchester House, d'où on le vit émerger aux expositions de la Grosvenor Gallery en 1887 et de la Royal Academy en 1900. Plein de charme et libre d'exécution est le portrait esquissé de *La Princesse Élisabeth avec Henry duc de Gloucester* (n° 2). Cette toile, prêtée par lord Chesham à la Royal Academy en 1879, n'a pas changé de main depuis lors. C'est sans doute une étude faite vers 1637 pour le groupe des cinq enfants de Charles I<sup>er</sup> qu'on admire encore dans la collection royale de Windsor. Un autre



PORTRAIT D'HOMME, PAR FRANS HALS  
(Collection de lady Desborough, Panshanger House.)

ouvrage esquissé et inachevé de Van Dyck, le *Soldat à cheval* (n° 6), figura en 1857 à l'exposition de Manchester sous la désignation fantaisiste de *Le Roi Charles I<sup>er</sup> sur un cheval blanc*. Il est prêté par la bibliothèque de Christ Church à Oxford.

\*  
\* \*

Non moins représentatifs sont les douze tableaux qui constituent le contingent de l'école hollandaise au xvii<sup>e</sup> siècle. La place d'honneur peut ici être assignée au *Portrait d'homme* (n° 12) peint vers 1650 par Frans Hals; il provient de la collection de lady Desborough à Panshanger et n'a jamais été exposé précédemment. Viennent



ensuite quatre ouvrages caractéristiques de Rembrandt, dont aucun n'est une œuvre de jeunesse. Le prétendu *Orateur* (n° 7), signé dit-on, et daté de 1644, est également prêté par lady Desborough. On l'avait déjà vu à la Royal Academy en 1881 et en 1899. Le *Titus* (n° 13), de la collection du comte Crawford, occupe un rang élevé dans la série des portraits du grand maître ; signé et daté de 1655 sur le parapet, il fut exposé à la British Institution en 1866, à Amsterdam en 1898, à la Royal Academy en 1899. Titus est représenté tenant une plume d'oie dans sa main droite et deux encriers dans la gauche. Plus beau encore est le tableau *Tobie et sa femme*



LE COMMENCEMENT DE L'ORAGE, PAR PHILIPS DE KONINCK

(Collection du comte de Crawford, Londres.)

(n° 35), prêté par sir Herbert Cook. Le vieux Tobie aveugle est assis près du feu, tandis que sa femme, également assise, file sa quenouille derrière lui, près de la fenêtre. Ce tableau, signé, a été exposé à Amsterdam et à la Royal Academy dans les deux années indiquées plus haut. Les catalogues lui ont invariablement assigné la date de 1650, mais les connaisseurs lui soupçonnèrent une date plus récente, et en effet, tout dernièrement, M. de Wild, de La Haye, en le nettoyant, a mis au jour la date de 1659. Moins réussi est le petit portrait sur papier de *Van Coppenol* (n° 36), à peu près de la même date, qui fut prêté par lord Ashberton à l'Academy en 1890 et au Burlington Club en 1900 ; ultérieurement il passa dans la collection de feu Alfred de Rothschild.











TOBIE ET SA FEMME

PAR REMBRANDT

*(Collection de sir Frederick Cook, Richmond.)*



Parmi le grand nombre de paysages hollandais recueillis dans les collections privées d'Angleterre, nous trouvons ici un choix restreint. La grande *Scène de rivière* de Jan van Goyen (n° 17) est signée et datée de 1632. Non moins belle est la *Vue sur une rivière* (n° 32) par Albert Cuyp. Le grand paysage connu sous le titre *Le Commencement de l'orage* (n° 20) est probablement le chef-d'œuvre de Philips de Koninck. Il fut prêté à la Royal Academy en 1870, au Guildhall en 1903, et à la Grafton Gallery en 1911. A chacune de ces occasions, il fut assigné à Rembrandt, attribution soutenue avec ténacité par la défunte lady Wantage ; mais depuis que le tableau a été nettoyé l'été dernier par M. de Wild, pour le comte de Crawford qui en a récemment hérité, aucun doute ne saurait subsister sur le nom du véritable auteur.

Parmi les « petits maîtres » hollandais, deux seulement sont représentés ici. Le *Concert de musique de chambre* (n° 18), par G. Terborch, est bien connu : exposé par feu lord Ashberton à la Royal Academy dès 1871, il appartient ensuite à feu Alfred de Rothschild. Une certaine confusion s'est produite chez plusieurs critiques d'art au sujet des *Joueuses de luth* de Vermeer. L'exemplaire signé qu'on nous présente ici (n° 33) est celui qui figura à la Royal Academy en 1892 sous le numéro 46. Il ne faut pas l'identifier avec la *Dame à la guitare*, de dimensions exactement semblables, qui a appartenu successivement à la collection Bischoffsheim et à celle de feu John-G. Johnson à Philadelphie. Le premier exemplaire se trouve



PORTRAIT DU CAPITAINE THOMAS NEEDHAM  
PAR GAINSBOROUGH  
(Collection particulière.)



toujours dans une collection de Londres ; quant au second, son possesseur, dans les dernières années de sa vie, se plaisait à y reconnaître une de ses acquisitions les plus heureuses ainsi que des moins coûteuses.

Parmi les tableaux de genre, je ne vois à signaler que la *Paysanne portant son enfant* (n° 34) d'Adrien van Ostade, peinte en 1667. Il y a longtemps que Smith l'a décrite comme « un excellent tableau ». Il fut prêté en 1890 à la Royal Academy par lord Ashburton ; plus récemment, il a fait partie d'une collection privée à Francfort-sur-le-Mein.

\*  
\* \*

Je me permettrai de me féliciter de l'absence complète, dans cette exposition, de ces toiles factices, mais populaires, souvent signées par Hoppner et Romney. L'école anglaise est représentée par Gainsborough et Turner. Du premier nous avons un beau portrait de grandeur naturelle : *Le Capitaine Thomas Needham* (n° 26), personnage qui mourut célibataire en 1773. C'est un ouvrage relativement de jeunesse, que l'auteur exposa en 1768 à la Société des Artistes ; il fut prêté par le comte de Kilmorey à la Royal Academy en 1882 et à la Grosvenor Gallery trois ans plus tard. La pose rappelle quelque peu le fameux *Docteur Schomberg* de la National Gallery. Gainsborough est également célèbre comme portraitiste et comme paysagiste ; en cette dernière qualité, il figure ici avec une *Vue de l'embouchure de la Tamise* (n° 25), dont le sujet et le style sortent également de l'ordinaire. Déjà exposé à la Royal Academy en 1878, ce paysage fut, à juste titre, compris dans la Gainsborough Exhibition (Grosvenor Gallery, 1885) par feu sir Reginald Beauchamp.

Si la main de Gainsborough était aussi prompt que la flèche d'un rayon de soleil, il est incontestable que Turner fut par excellence le peintre qui vit la nature dans sa relation et sa sujétion à l'âme humaine. C'est donc à bon droit que la dernière phase de son art est ici représentée par une couple de paysages intitulés l'un *Venise, en allant au bal : San Martino le soir* (n° 9), l'autre, *Venise, en revenant du bal : Santa Marta, le matin* (n° 11). Les deux tableaux, exposés originairement à la Royal Academy en 1846, reparurent en 1887 à la Royal Jubilee Exhibition. Après avoir fait partie successivement des collections Gillot, Windus, Currie et James Price, ils furent vendus par le dernier de ces possesseurs en 1895 et appartiennent maintenant à un amateur écossais. On n'oubliera pas que la National Gallery possède une autre couple de tableaux par Turner représentant le même sujet.

Comme conclusion de ces observations, j'exprimerai l'espoir que le succès artistique déjà obtenu par cette exposition se couronnera par un succès financier profitable à la cause si méritante à laquelle tant d'efforts ont été consacrés.

MAURICE W. BROCKWELL

## BIBLIOGRAPHIE

Paul LAFOND. — **Hieronymus Bosch ; son art, son influence, ses disciples.** Bruxelles et Paris, Van Oest (1914)<sup>1</sup>. In-4, 128 p. av. 109 planches en phototypie.

**H**ieronymus Bosch (H. van Aaken, de Bois-le-Duc ou Hertogenbosch, 1450 ?-1516) est surtout connu par ses « diableries » qui ont inspiré Callot et Breughel et qui finissent par fatiguer par leur composition déféctueuse, la monotonie de leurs inventions monstrueuses ou cocasses. Mais il a laissé aussi quelques tableaux de sainteté d'une conception pittoresque et d'une technique remarquable, par exemple l'admirable *Adoration des Mages* du Musée d'Amsterdam, et dans certains panneaux de pur « genre », comme le si curieux *Charlatan* du Musée de Saint-Germain<sup>2</sup>, il se montre un lointain précurseur des Steen et des Teniers. Notre regretté collaborateur Paul Lafond, reprenant la critique de Bosch où l'avait laissée M. Maurice Gossart, a réuni avec un soin scrupuleux le peu qu'on sait de la vie, de l'influence et des œuvres de ce maître rare — le dernier peintre du Moyen âge ; il a analysé les éléments de son art étrange et savoureux, situé l'homme dans le milieu intellectuel, moral et superstitieux qui l'explique, enfin décrit, commenté, reproduit, tous ses tableaux authentiques qui ont survécu, tous ceux qui ne sont plus connus que par des estampes, ses dessins et bon nombre des tableaux d'école qui lui ont été indûment attribués. Sauf un peu d'hyperbole dans l'admiration, péché mignon des biographes, il n'y a qu'à louer dans cet excellent travail.

L'illustration, comme l'impression<sup>3</sup>, en est

somptueuse. Au risque de paraître trouver la mariée trop belle j'aurais préféré toutefois que les pages de second ordre ne fussent reproduites qu'en vignettes dans le texte et que la belle mais encombrante « hélio » eût été réservée aux œuvres principales. Le volume, qui ne compte que 128 pages de texte et pèse plusieurs kilos, eût été plus maniable — et moins coûteux.

T. R.

André-Charles COPPIER. — **Les Eaux-fortes de Rembrandt.** Paris, A. Colin (1922). In-4, 149 p. av. 151 reprod. dans le texte ou hors texte.

**N**ous avons signalé ici même en 1918<sup>1</sup> la première édition de cet ouvrage et dit son importance pour l'histoire et l'étude de l'œuvre gravé de Rembrandt. Cet œuvre, suivant M. Coppiet, a besoin d'être émondé d'une végétation parasite que des traditions mal fondées et trop légèrement acceptées ont accumulé autour et qui en ont modifié gravement l'aspect. Se basant, grâce à sa connaissance parfaite du métier de l'eau-forte, sur des observations techniques minutieuses et s'aidant d'agrandissements photographiques de détail qu'il met sous les yeux du lecteur à l'appui de son argumentation, M. Coppiet a essayé de faire la part de ce qui, dans cet œuvre, appartient en propre à Rembrandt et de ce qui provient soit de sa collaboration, au début de sa carrière, avec Jan Liévens puis avec Ferdinand Bol, soit même d'autres artistes anonymes, tel qu'a pu être son fils Titus qui pratiqua durant seize ans la peinture et l'eau-forte : comme on ne connaît aucune des productions de ce dernier, il n'y a pas de doute, prétend M. Coppiet, que c'est dans l'œuvre de Rembrandt tel qu'on l'a catalogué jusqu'ici qu'il faut chercher ces productions du fils.

Depuis cette première édition M. Coppiet a

1. Les circonstances ont retardé de huit années l'apparition de ce compte rendu, et l'auteur, notre collaborateur, est décédé dans l'intervalle. *Habent sua fata libelli.*

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 152.

3. Il n'y a cependant pas moins de trois coquilles(?) dans la transcription de la poésie latine gravée sous le portrait de Bosch chez Lampsonius : *aspicores, quisquid, tum pour aspiceres, quicquid, tam.*

<sup>1</sup>1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 343.

encore développé ces recherches et il nous en donne aujourd'hui le détail. Tous ceux qui s'intéressent au prodigieux génie que fut le maître de Leyde ne manqueront pas de lire attentivement ces démonstrations d'où sa gloire sort épurée et d'autant plus éclatante.

Comme conclusion, M. Coppier donne un catalogue chronologique des eaux-fortes de Rembrandt qu'il juge authentiques et de leurs états avec, sur chacune d'elles, toutes les remarques utiles, et le complète par une liste des planches qu'il considère comme des faux ou des pièces faussement attribuées au maître. D'admirables reproductions de toutes les gravures étudiées et des dessins préparatoires de l'artiste accompagnent ce texte et ajoutent à l'utilité de cet ouvrage l'attrait d'un magnifique livre d'art <sup>1</sup>.

A. M.

Lili FRÖHLICH-BUM. — *Parmigianino und der Manierismus*. Wien, A. Schroll (1921). In-4, 200 p. av. 195 fig. et 24 planches en héliotypie.

La célébrité du Parmesan, qui fut immense de son vivant, ne lui a guère survécu : à preuve que, sauf la biographie de son concitoyen Affò (1784), il a fallu attendre jusqu'aujourd'hui pour lui voir consacrer une monographie sérieuse. La critique du XIX<sup>e</sup> siècle a été peu indulgente pour ce Corrège étiré ; on s'accordait à admirer ses portraits, ses dessins, mais ses compositions religieuses et mythologiques, ses vierges au long col et aux mains prétentieuses, ne trouvaient pas grâce devant des juges austères. Burckhardt allait jusqu'à en éprouver du dégoût. M<sup>lle</sup> Fröhlich a changé tout cela. Là où ses prédécesseurs ne voyaient que mièvrerie, afféterie, elle ne voit que vénusté, élégance, beauté praxité-

1. Que l'auteur nous permette de lui signaler diverses « coquilles » désagréables dans l'orthographe de certains noms, qu'il serait très désirable de voir corriger dans une troisième édition : *Gonze* pour *Gonse*, *Hoofstede de Groot*, pour *Hofstede de Groot*, *Sedlitz* pour *Seidlitz*, etc.

lienne. Elle va plus loin : non contente de faire du Parmesan un grand peintre (ce qu'il fut par certains côtés), elle l'érige en chef d'école, en ancêtre de la lignée des « maniéristes », entendant par ce terme (détourné de son sens ordinaire) tous les artistes qui, peu soucieux de pensée, d'action, de composition, n'ont eu d'autre idéal que la grâce suprême, la beauté distinguée, les lignes sinueuses. Cette école, ou plutôt cette tendance, qu'elle oppose au « baroque » issu de Michel-Ange, à l'académisme issu de Raphaël, à l'impressionnisme des Vénitiens, aurait eu pour chef de file le Parmesan, pénétra en France par Primatice, le Rosso, Cellini, s'y continua avec Jean Goujon et Germain Pilon, avec Coysevox au XVII<sup>e</sup> siècle, Bouchardon et Houdon au XVIII<sup>e</sup>, poussant des branches en Italie (Jean de Bologne, Paladino), en Allemagne (Wurzelbauer, Jamnitzer, Donner), aux Pays-Bas. Une fois en si bon chemin, on ne voit pas pourquoi M<sup>lle</sup> F. s'y arrête et ne poursuit pas la postérité du maître de Parme jusqu'à Prud'hon, Henner et... M. Van Dongen.

On voit que M<sup>lle</sup> F. prêche un peu trop pour son saint. Mais, paradoxes à part, elle a rendu un réel service à l'histoire de l'art en colligeant avec tant de soin tous les renseignements sur son héros, en décrivant et reproduisant avec luxe tous ses tableaux authentiques, et surtout tant d'excellents dessins peu accessibles. Les catalogues du Louvre mentionnent deux tableaux du maître. M<sup>lle</sup> F. n'en admet aucun dans sa liste. Je crois volontiers avec elle que le n° 1386 n'est qu'une copie de la *Madone avec sainte Marguerite* de Bologne ; mais *quid* de l'autre *Sainte Famille* (n° 1385) ? Il me semble que M<sup>lle</sup> F. n'en parle nulle part. Peut-être ai-je mal cherché.

Le style de M<sup>lle</sup> F. est, comme il convient, quelque peu ondoyant et tarabiscoté. Elle accueille volontiers les gallicismes inutiles (*seriös*, *important*). Et elle a mal déchiffré le dernier vers de l'inscription latine des fresques de Fontanellato : il faut évidemment lire (p. 48) : « *tales nec decet ira* (et non *via*) *deas* ». L'humaniste qui a composé cette épigramme savait la prosodie.

T. R.

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



## LA « LÉDA » DE MICHEL-ANGE ET CELLE DU ROSSO <sup>1</sup>

---



ARMi les œuvres célèbres de la Renaissance la *Léda* de Michel-Ange est certainement l'une de celles qui ont le plus vivement excité l'émulation des historiens, tant son sujet hardi obtint de succès et tant sa destinée reste mystérieuse. Le grand renom du maître, qui s'était inspiré, ainsi qu'on l'a démontré, d'un dessin antique conservé sur des pierres précieuses et des sarcophages<sup>2</sup>, contribua à donner cette vogue extraordinaire à un motif conforme au goût de l'époque qui le vit

naître. Une véritable éclosion de *Lédas*, issues d'un même original, se produisit de toutes parts, apportant par la multiplicité des copies une telle confusion qu'il est devenu presque impossible de suivre aujourd'hui la trace de la composition primitive.

Cependant, malgré ces difficultés, en apparence insurmontables, de nombreux érudits ont poursuivi courageusement leurs investigations<sup>3</sup>. Il y a quel-

1. Ce mémoire a fait l'objet d'une lecture devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans ses séances des 30 juin et 21 juillet 1922.

2. Adolf Michaelis, *Leda und ihr antikes Vorbild*, dans *Strassburger Festgruss an Anton Springer*; Berlin, 1885. A la page 41 de cet opuscule se trouve un dessin du sarcophage du *codex Pighianus* de Berlin. *Léda* est représentée couchée sur une draperie étendue à terre, sa tête ne porte pas de diadème et sa chevelure n'est pas nattée, elle a une boucle d'oreille et son bras droit soulève légèrement la draperie. En haut à droite, un Amour ailé et, au fond, deux arbres. L'analogie avec la composition de Michel-Ange est évidente.

3. Voyez Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*; Firenze, 1875, t. I, p. 200-

ques années le regretté Léon Dorez présentait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de nouveaux documents fort intéressants sur la même question<sup>1</sup>.

Aussi, avant de faire connaître le résultat de mes recherches, je crois utile de rappeler sommairement l'état actuel de l'information.

L'histoire du fameux tableau demeure toujours très incertaine. Si nous connaissons les circonstances dans lesquelles l'œuvre fut exécutée par Michel-Ange, pendant le siège de Florence d'octobre 1529 à août 1530, pour être offerte à Alphonse I<sup>er</sup> d'Este, puis conservée par le maître à la suite de la maladie de l'envoyé du duc, enfin donnée par le grand artiste à titre de secours pécuniaire à son élève Antonio Mini, nous ignorons encore complètement le sort ultérieur de la célèbre composition.

La correspondance d'Antonio Mini nous apprend seulement son voyage en France avec son compagnon Benedetto del Bene et sa prétention de faire fortune en cédant le tableau à François I<sup>er</sup>. Nous suivons Mini dans ses diverses étapes, nous le voyons atteindre le 20 décembre 1531 la ville de Lyon où il est reçu avec beaucoup de considération par l'ami de son maître, François Tedaldi, l'un de ces nombreux marchands de la colonie italienne. Après certaines difficultés avec le voiturier qui transportait ses bagages et la caisse renfermant le tableau, il en assure la valeur et se décide à leur faire remonter le Rhône dans une barque. La *Léda* arrive enfin à Lyon dans le courant de février 1532 ; Mini écrit le 27 à Michel-Ange qu'il a confié l'œuvre au banquier Leonardo Spina et compte la présenter lui-même au roi, ajoutant qu'il est enchanté, gagne un argent fou en copiant le carton de son maître, qu'il exécute actuellement trois *Léda*, que tout le monde en demande, tant le succès de la composition est prodigieux. Mais, quelques semaines plus tard (8 mai 1532), apparaissent les premières désillusions de Mini : il est allé deux fois à la Cour à Paris, sans rien obtenir du roi qui est ensuite parti pour un grand voyage<sup>2</sup> ; « d'un an il n'y sera de retour, » écrit-il à Michel-Ange, « pensez maintenant quel espoir je puis avoir ! »

La *Léda* et une copie ont été déposées à Paris dans la maison de Julien Bonnacorsi, trésorier de Provence. Mini fait une dernière tentative pour rencontrer le roi à Nantes au mois d'août, mais sans réussir à obtenir l'audience désirée. Complètement découragé, il veut retirer les tableaux

202 ; — Karl Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti nach den originalen des Archivio Buonarroti* ; Berlin, 1899 ; — Gaetano Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti* ; Firenze, 1875 ; — Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance* ; Berlin, 1912, t. III, p. 478 et suiv. ; etc.

1. Léon Dorez, *Nouvelles recherches sur Michel-Ange et son entourage* ; Paris, 1918, dans *Bibl. de l'École des Chartes*, t. LXXVIII, p. 448.

2. François I<sup>er</sup> partit en mai 1532 pour la Normandie et la Bretagne et était encore à Nantes en août de la même année : cf. *Recueil des actes de François I<sup>er</sup>*, Itinéraire.

confiés à Bonnacorsi ; celui-ci, invoquant toute sorte de mauvaises raisons<sup>1</sup>, se refuse à les restituer, et le pauvre Mini, tombé dans la désolation et peut-être dans la misère, meurt à la fin de l'année 1533. Un mémoire rédigé six ans plus tard, le 1<sup>er</sup> juillet 1540, par François Tedaldi, intéressé personnellement dans l'affaire comme ayant droit à la moitié de la valeur de la *Léda*<sup>2</sup>, laisse encore entrevoir que de nouvelles démarches tentées par lui et les héritiers de Mini auprès de Julien Bonnacorsi n'ont pas abouti à la remise des tableaux. Que devinrent ces tableaux ? Furent-ils plus longtemps conservés par Bonnacorsi ou bien firent-ils l'objet d'une vente clandestine à quelque personnage par l'intermédiaire de marchands avisés, après entente avec le compagnon de Mini, Benedetto del Bene ? Bonnacorsi était, en effet, en relations d'affaires avec de nombreux Italiens, et sa fille Clémence épousa Bartolomeo del Bene, marchand à Paris, sans doute assez proche parent de Benedetto.

L'existence du tableau de Michel-Ange ne peut cependant être mise en doute : des gravures du xvi<sup>e</sup> siècle le représentent tel qu'il a été décrit par Vasari. S'il fut vraiment apporté en France et présenté à François I<sup>er</sup>, des marchands l'auront ensuite négocié et remporté à l'étranger. L'information actuelle ne permet pas de résoudre la question. En tout cas il ne paraît pas que François I<sup>er</sup> soit jamais entré en possession du fameux tableau ; d'ailleurs dans la célèbre lettre que le souverain écrivit à Michel-Ange le 7 février 1546 (n. st.) pour lui demander quelques-unes de ses œuvres, il ne fait aucune allusion à la *Léda*. De même, dans sa réponse du 26 avril suivant le maître affirme que depuis longtemps il eût désiré servir le roi et que, s'il lui reste encore « quelque espace de vie », il s'efforcera de réaliser ce qu'il a désiré faire pour le prince, c'est-à-dire une œuvre de marbre, une de bronze, une de peinture<sup>3</sup>. Ne semble-t-il pas que si François I<sup>er</sup> avait véritablement acquis le tableau de Michel-Ange, il y aurait fait quelque allusion dans sa lettre au grand artiste et que, d'autre part, ce dernier se serait abstenu, dans sa réponse, d'exprimer son désir, non encore réalisé, d'exécuter pour le souverain une œuvre de peinture ? Moins d'un an après le 31 mars 1547 (n. st.), François I<sup>er</sup> disparaissait.

Cependant Vasari et, après lui, Condivi déclarent sans hésitation, et tous les historiens ont admis jusqu'ici la même opinion, que le tableau original de la *Léda* avait été vendu au roi de France et placé ensuite dans la collection de Fontainebleau<sup>4</sup>.

1. Julien Bonnacorsi prétendit qu'il n'avait reçu aucun dépôt, mais que les tableaux avaient été apportés à son domicile par Luigi Alamanni sur le désir de François I<sup>er</sup>.

2. François Tedaldi était cessionnaire de ce droit par son frère Papi, créancier de Mini.

3. Léon Dorez, ouv. cit., *passim*.

4. Presque tous les historiens ont rapporté cette fausse version, mais l'erreur initiale



C'est sur ce point particulier et important que je voudrais appeler l'attention, car je crois pouvoir l'élucider dans le sens de la négative. En vérité, un tableau représentant une *Léda* couchée appartient à François I<sup>er</sup> et figura dans la galerie de Fontainebleau, mais, à notre avis, ce ne fut pas celui de Michel-Ange.

A peine le maître terminait-il en août 1530 la fameuse *Léda*, suivant les témoignages de Vasari et de Condivi, qu'un nouvel artiste de la même patrie, admirateur et souvent interprète de ses conceptions, arrivait à la Cour de France sur le désir de François I<sup>er</sup> : nous voulons parler de Jean-Baptiste de Rossi, plus connu sous le surnom du Rosso.

Ce dernier se trouvait à Paris en octobre 1530 et nous constatons que dès le mois suivant il reçut du roi la commande d'un grand tableau dont le sujet n'a jamais été déterminé. Voici le passage d'un rôle d'acquets royaux qui se rapporte à cette commande :

« A M<sup>e</sup> Julian Bonacorsy, trésorier de Prouvence, pour paier Rousse de Roussy, fleurentin painctre, de II II<sup>e</sup> XX écus s. a XLIII s. pièce, qui sont IX<sup>e</sup> III livres, pour son entretenement des mois de novembre, décembre, janvier, février, mars, avril, may, juing et ce présent moys de juillet, durant lequel temps il a fait ung grant tableau pour le Roy. — A Francisque de Carpy, menuysier, VII<sup>xx</sup> X livres t. pour le bois et entretailleure d'icelluy tableau. — A M<sup>e</sup> Jehan Poullietier, autre painctre, pour l'or, façon dud. aornement de bois VI<sup>xx</sup> X livres t. — Et a Archangele de Platte pour ung voiaige dud. Fontainebleau a Paris pour faire venir led. tableau. Et pour les caisses et autres choses qu'il a fallu pour icelluy enveloper XXXII livres t. Pour ce a prandre sur le présent quartier de juillet XII<sup>e</sup> XV livres t. »<sup>1</sup>.

vient du récit de Vasari, qui a relaté sans aucun sens critique les bruits assez confus mis en circulation de son temps. En général ce dernier était fort mal renseigné sur ce qui se passait en France ainsi que nous avons pu le constater pour les frères Penni (v. notre note dans le *Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires*, 1910), la mort du Rosso, etc. (*Bulletin de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1920). Les auteurs postérieurs à Vasari ont ensuite reproduit de bonne foi son récit : Félibien, dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*, Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1685, t. I, p. 500, dit : « Michel-Ange fit aussi quelques tableaux entre autres celui d'une Leda que François Mimi (*sic*), qui avoit demeuré longtemps avec luy, apporta en France et vendit à François I<sup>er</sup> ». Florent le Comte, *Cabinet des Singularitez*, 1702, II, p. 29, dit que Michel-Ange « fit plusieurs tableaux entre autres une Laeda pour le duc de Ferrare qui fut apportée et vendue à François I<sup>er</sup> qui en fit un des ornemens de Fontainebleau, mais la lascivité que ce tableau pouvoit inspirer a été la cause de sa ruine. » Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, 1745, p. 80, répète : « Il fit aussi la fameuse Leda qui fut transportée à Fontainebleau, le caractère trop libre de cette peinture l'a fait brûler dans la suite. » De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1767, p. 151, confirme : « Le Roy François I<sup>er</sup> acheta la Leda qu'il fit mettre à Fontainebleau. » C'est ainsi que s'est accréditée la légende et les historiens de notre temps la reproduisent avec confiance (v. par exemple : Ch. Blanc, *Hist. des peintres : École florentine*, par P. Mantz, p. 63), etc.

1. Archives Nat., J 960, III, n° 42.

Ce rôle se date très facilement de juillet 1531, car il renferme une autre mention concernant le paiement des gages d'un conseiller au Parlement, M<sup>e</sup> Christofle de Harlay, du 27 novembre 1530 au 26 mai 1531, et se termine par l'indication que ces paiements sont prélevés sur le « présent quartier de juillet ». De plus, nous avons retrouvé parmi les minutes d'une étude de notaire le marché passé à Paris le 8 juillet 1531 par le même Julien de Bonacorey avec le peintre ci-dessus nommé, Jehan Poullétier, pour la dorure « d'une grande bordure et ornement de tableau fait pour le Roy, nostre sire, fors les costez de dehors ». Ce travail devait être achevé et livré à la date du 17 juillet courant moyennant le prix de 120 livres t.<sup>1</sup>. Le tableau dont il s'agit ici est certainement le même que celui exécuté par le Rosso et mentionné dans l'acquit cité plus haut, par conséquent peint pendant les mois de novembre, décembre 1530, janvier à juillet 1531. Ce premier point établi, il reste à retrouver la trace du sujet représenté.

Nous savons que le Rosso résidait alors à Paris dans une maison spécialement aménagée pour lui<sup>2</sup>, qu'il y avait sans aucun doute un atelier où il dut peindre le grand tableau commandé par le roi, son cadre fut ensuite exécuté par le menuisier bien connu, Francisque Sibec de Carpi qui habitait Paris, la dorure du bois faite par Jehan Poullétier demeurant en la même ville, rue de la Vannerie, suivant marché également passé à Paris. Le tableau devait donc incontestablement se trouver à Paris, par suite il faut admettre qu'Archangel de Platte, cité dans le rôle de juillet 1531, a fait le voyage de Fontainebleau à Paris « pour faire venir led. tableau », c'est-à-dire le transporter à Fontainebleau où le roi habitait alors : en effet François I<sup>er</sup> y résida d'une façon continue pendant les mois de juillet et août 1531<sup>3</sup>. Sans aucun doute le souverain devait être impatient de montrer à la Cour une œuvre inspirée, on le verra, de la composition déjà célèbre de Michel-Ange et la première exécutée en France par le nouvel artiste italien qu'il avait fait venir. Elle était vraisemblablement destinée à Fontainebleau ; mais, le château se trouvant à cette époque en pleins travaux de réfection, aucune place n'était

1. Minutes de Guillaume Payen, notaire au Châtelet de Paris : « 8 juillet 1531. — Jehan Poullétier, peintre dem. a Paris rue de la Vennerie, confesse avoir convenu et marchandé a noble homme M<sup>e</sup> Julian de Bonacourcy, trésorier et receveur g<sup>al</sup> de Provence, a ce présent, de dorer bien et deument de fin or, comme il apartient, une grande bordure et ornement de tableau fait pour le Roy, nostre Sire, fors les costez de dehors, selon le devis fait entre eulx, et icelle grant bordure et aornement promect rendre et delivrer bien et deument doré, comme dit est, aud. Bonacourcy dedans le dix-septième jour de ce présent moys de Juillet, moy<sup>t</sup> le pris et somme de Six vingts livres t.... Fait et passé double l'an mil V<sup>e</sup> trente et ung le samedi VIII<sup>e</sup> jour de juillet. — G. Payen. »

2. Voy. Rôle d'acquets, Archives Nat., J 960, I, n<sup>o</sup> 48.

3. *Actes de François I<sup>er</sup>*, Itinéraire,

encore prête pour recevoir ce tableau, et, en attendant, Julien de Bonacorsy, trésorier de Provence, que nous avons vu traiter au nom du roi pour la dorure du cadre et liquider les autres dépenses concernant le même tableau, fut chargé de le conserver en dépôt dans l'hôtel particulier qu'il possédait à Fontainebleau<sup>1</sup>.

C'est ainsi que nous devons interpréter le passage suivant des Comptes des Bâtiments du roi pour l'année 1536 :

« Audit Roux de Roux la somme de 8 livres 7 s. qu'il avoit avancée à cause d'un tableau de la figure de Layda, au Roy appartenant, qui estoit en l'hostel de maistre Julien Bonacorsy, que ledit Roux a fait amener en la conciergerie dudit Fontainebleau »<sup>2</sup>.

On remarquera que la même expression « tableau fait pour le roi » ou « au roi appartenant » se trouve successivement reproduite dans les textes cités.

Ainsi le Rosso prend soin lui-même du transport de son tableau, ce qui est tout naturel, et avance dans ce but 8 livres 7 s., somme modique ne pouvant représenter autre chose, semble-t-il, que le simple déplacement d'un grand tableau dans la même localité. Cependant, en marge de l'article des Comptes des Bâtiments, on a écrit les mots : « tableau de *Léda* par Michel-Ange » ; mais cette annotation est d'une autre main que celle du copiste et, par suite, n'existait pas sur le manuscrit original ; elle a dû être ajoutée au xvii<sup>e</sup> siècle, soit par l'un des Félibien, soit par tout autre érudit qui connaissait le récit de Vasari et aura naïvement supposé en trouver la confirmation dans ce passage des comptes. Il n'en faut pas davantage pour accréditer une légende. D'ailleurs, en cette même année 1536, suivant les documents produits plus haut, le tableau original de Michel-Ange se trouvait toujours détenu à Paris par Julien de Bonacorsi ; bien plus, dans son mémoire daté du 1<sup>er</sup> juillet 1540, François Tedaldi déclare que l'affaire de la restitution de la *Léda* n'est pas encore terminée. On ne peut vraiment supposer que Julien de Bonacorsi aurait volé le tableau pour l'offrir au roi, qui ne se serait jamais prêté à une telle action. Nul doute ne peut donc subsister que le tableau indiqué aux Comptes des Bâtiments soit bien l'œuvre du Rosso. Nous le retrouvons au siècle suivant à Fontainebleau dans la galerie des peintures et nous pouvons alors invoquer à cet égard le témoignage d'un homme de compétence spéciale, très versé pour son temps dans les questions d'art : le commandeur Cassiano del Pozzo, l'ami de Peiresc, de Poussin, de Rubens,

1. Félix Herbet, *L'ancien Fontainebleau*, 1912, p. 12 et 441 : « Julien Bonacorsi, qualifié de trésorier dans un acte du 12 août 1553 (Sermance), avait un logis à côté d'un apprentis vendu à Adrien Fresche, marchand. »

2. Bibl. Nat., f. français, 11 179, fol. 112 v<sup>o</sup>.



de Naudé et le secrétaire du cardinal-légat François Barberini, venu en France en 1625 et qui au mois d'août de cette année visita en détail le château de Fontainebleau<sup>1</sup>. Or celui-ci déclare avoir vu dans la galerie des peintures plusieurs compositions du Rosso, entre autres une *Léda avec le cygne*, inspirée de celle de Michel-Ange : « Del Rosso havevano alcuni pezzi, cioè... una Lèda col Cigno, fatta dal disegno di quella di Michel Angnolo. » D'autre part il ne signale à Fontainebleau aucun tableau de Michel-Ange, et une œuvre de ce grand maître n'aurait pu lui échapper. En vérité, quelques années plus tard en 1642, le P. Dan, au cours de sa description du pavillon et cabinet des peintures, présente cette *Léda* comme étant l'œuvre de Michel-Ange, mais il le fait d'une façon assez réservée :

Un chacun sçait en quel crédit sont les ouvrages et de sculpture et de peinture de Michel Ange de Bonnerote : or il y a en ce Cabinet un Tableau de luy qui est une Léda couchée ; il est vray qu'il faut dire avec regret que la malice du temps l'a presque'entièrement gasté ; et, quoy qu'il soit ainsi, j'ay cru néantmoins pour la recommandacion de ce Cabinet royal estre obligé d'en faire icy mention<sup>2</sup>.

Le P. Dan semble se faire l'écho d'une opinion vulgaire et récente qui attribuait à Michel-Ange lui-même une œuvre inspirée de sa composition ; d'ailleurs le tableau était, on le voit, dans un triste état et difficile à apprécier. La confusion s'explique fort bien, car le P. Dan, ne connaissant pas la *Léda* du Rosso, n'a fait sans doute que répéter ce qui se disait communément sur le sujet d'un vieux tableau déjà presque oublié. Aucun auteur avant lui n'avait d'ailleurs avancé une semblable attribution.

Une autre *Léda*, œuvre de Léonard de Vinci, existait aussi à Fontainebleau, mais le commandeur del Pozzo en a donné une description suffisante pour éviter toute confusion avec celle du Rosso : elle est représentée debout avec le cygne à côté et une coquille d'où l'on voit sortir quatre enfants<sup>3</sup>. Peiresc a inscrit plus tard dans une note manuscrite intitulée *Les plus rares peintures de Fontainebleau*, une petite *Léda* de Michel-Ange peinte à l'œuf<sup>4</sup>, mais il s'agit simplement d'une gouache de petite dimension n'ayant aucun rapport avec le grand tableau.

Revenons à la *Léda* du Rosso. On a prétendu que François Sublet de

1. E. Müntz, *Le Château de Fontainebleau au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris*, tome XII, 1885, p. 268-269.

2. P. Dan, *Le Trésor des merveilles de Fontainebleau* ; Paris, 1642, p. 134.

3. Le P. Dan ne parle pas, au cabinet des peintures, de cette seconde *Léda* ; il indique seulement, à propos de l'appartement des Bains, que l'on voyait dans la troisième salle sur la cheminée un tableau « représentant Léda accompagnée de Jupiter sous la figure d'un cygne » (P. Dan, *op. cit.*, p. 95).

4. Bibl. Nat., f. lat., 8957, fol. 128, autogr.

Noyers, surintendant des Bâtiments de 1638 à 1643, auquel était confiée la garde du château de Fontainebleau, aurait fait brûler le tableau sur l'ordre de la reine Anne d'Autriche, qui trouvait le sujet trop inconvenant.

Le P. Dan, qui vivait dans le même temps et dont l'ouvrage sur Fontainebleau parut en 1642, ne fait aucune allusion à cet incident. Mais plusieurs écrivains ont colporté l'incroyable histoire et prêté légèrement, il nous semble, au pauvre de Noyers des sentiments bien opposés aux siens, lui qui, le 14 janvier 1639, en écrivant à Nicolas Poussin, se vantait de son « amour tout particulier pour la peinture<sup>1</sup> ». Jusqu'à Michelet, qui s'emporte en un bel



LÉDA, PAR LE ROSSO

(National Gallery, Londres.)

accès de colère contre un acte qualifié par lui d'impie ! Le mauvais état dans lequel se trouvait le tableau fut probablement l'unique cause de sa disparition temporaire : on le relégua dans quelque dépôt, peut-être avec l'intention de le faire réparer ; en tout cas il ne figure plus à Fontainebleau dans l'inventaire de 1692<sup>2</sup>. Heureusement il reparait au siècle suivant : Mariette l'a vu et

1. Lettre de M. de Noyers à M. Poussin du 14 janvier 1639, dans Ch. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin* (Archives de l'art français, t. V, 1911).

2. Archives Nat., O<sup>1</sup> 1964 : Inventaire Le Brun du 18 octobre 1683. Autre inventaire de tableaux et dessins du roi étant à la garde du S<sup>r</sup> Houasse (1691) et enfin « Inventaire des tableaux du Roy restez au cabinet des Peintures du château de Fontainebleau, 1692 »

nous apporte, vers 1742, son témoignage autorisé, bien que subissant toujours l'influence de la fausse tradition inventée par le P. Dan. Voici ce qu'il a noté :

Le tableau de la Leda que Michel Ange fit pour le duc de Ferrare fut apporté en France, c'est une chose certaine, et il demeura à Fontainebleau jusqu'au règne de Louis XIII que M. Desnoyers, alors ministre d'Etat, le détruisit par principe de conscience. On dit qu'après l'avoir fort gâté, il donna ordre de le bruler, mais l'ordre ne fut pas exécuté et j'ai vu reparaitre ce tableau il y a sept ou huit ans : il est vrai qu'il estoit si fort endommagé qu'en une infinité d'endroits il ne restoit que la *toile*, mais à travers de ces ruines on ne laissoit pas que de reconnaître le travail d'un



COPIE ANONYME DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE DE LA « LÉDA » DU ROSSO  
(Galerie de peinture, Dresde.)

grand homme, et j'avoue que je n'ai rien vu de Michel-Ange d'aussi bien peint. Il sembloit que la vue des ouvrages du Titien qu'il avoit vus à Ferrare, où son tableau devoit aller, l'excitoit à prendre un meilleur ton de couleur que celui qui lui étoit propre. Quoi qu'il en soit, j'ai vu restaurer le tableau par un médiocre peintre et il est passé en Angleterre où il aura fait fortune<sup>1</sup>.

En effet, lord Spencer aurait acheté en 1740 le tableau de la *Léda* provenant de la collection royale de France, et l'offrit à sir Reynolds ; de là il

(Arch. Nat., O<sup>1</sup> 1430<sup>1</sup>) ; — F. Engerand, *Inventaire des tableaux du roi rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly* ; Paris, 1899.

1. Pierre Mariette, *Abecedario, Observations sur la vie de Michel-Ange*, 1746, I, p. 224, v<sup>o</sup> Buonarroti, § 47 (publ. par la Société de l'Histoire de l'art français).



passa en 1794-1795 à lord Berwick, puis au duc de Northumberland, qui le donna en 1838 à la National Gallery où il se trouve aujourd'hui<sup>1</sup>.

Quand le tableau arriva à ce musée il était encore recouvert de l'affreux badigeon que Mariette avait vu appliquer par « un médiocre peintre », mais on soupçonna sous les repeints grossiers une œuvre d'une certaine valeur, et M. Burton, directeur de la National Gallery, fit procéder à un nettoyage aussi prudent qu'habile qui donna des résultats inespérés, déclare M. Reiset lors de sa visite aux musées de Londres en septembre 1876<sup>2</sup>. « Le tableau est peint en détrempe », ajoute-t-il, « sur une toile sans préparation, procédé qui se rencontre assez souvent au xv<sup>e</sup> et au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. L'observation de Mariette sur la beauté du coloris est parfaitement exacte. La touche est large, ferme, vigoureuse, le contour est d'une incomparable grandeur. » Cette opinion me paraît fort exagérée, car l'état actuel du tableau ne permet pas d'en apprécier à ce point la touche et les contours.

La toile mesure exactement 1<sup>m</sup>05 de haut sur 1<sup>m</sup>35 de large. C'est, on le voit, un grand tableau comme l'indique le rôle des acquits royaux cité plus haut. Il faut, en outre, remarquer que ce tableau est sur toile, comme l'indique Mariette vers 1742, tandis que celui de Michel-Ange aurait été sur bois (*tavola*), si nous en croyons la correspondance de Mini et de Michel-Ange<sup>3</sup>.

Le sujet se trouve tourné à gauche ; Léda est représentée couchée, le corps replié, s'appuyant contre des coussins recouverts d'une draperie rouge, la tête inclinée, sa chevelure blonde nattée, ornée d'un diadème d'or, sans doute l'emblème de sa royauté de Sparte ; le Cygne blanc est venu se poser entre ses jambes, celle de droite pliée à terre et l'autre complètement relevée, recouvrant l'une des ailes de l'oiseau qui allonge son cou sur le ventre et la poitrine de Léda pour toucher de son bec, comme dans un baiser, les lèvres de la femme de Tyndare. Le bras droit de celle-ci passe au-dessus du cou du cygne et la main vient se placer à côté du genou gauche ; le bras gauche, s'écartant en arrière, retombe à angle droit sur la draperie. Une copie absolument exacte du même tableau existe à la Galerie de Dresde ; les catalogues de Hübner et de Bode indiquent qu'elle fut sans doute exécutée par Rubens pendant le long séjour que ce peintre fit en France de février 1624 à mai 1625 pour terminer ses travaux de la galerie du palais du Luxembourg. En effet, le grand artiste flamand aurait pu reproduire ce tableau à Fontainebleau avant qu'il ne fût endommagé, mais cette attribution à Rubens n'est nullement prouvée et la copie en question peut être antérieure ou légèrement

1. Ces renseignements m'ont été fournis par la direction de la National Gallery.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. I, p. 246 et suiv.

3. Voy. Léon Dorez, *op. cit.*, p. 454 et 468.

postérieure à 1625, car le P. Dan signale dès 1640 le mauvais état de la peinture. Le fond de cette belle copie de Dresde offre un paysage composé de quelques arbres à gauche dans le lointain et présente au premier plan un fouillis de roseaux et de plantes aquatiques que les cygnes aiment à fréquenter; quelques fleurs d'un riche coloris parsèment le sol. Ce champ original, d'ailleurs conforme au récit mythologique, paraît être de l'invention du Rosso, qui avait une préférence marquée pour ce genre de décoration. On en retrouve un exemple dans la copie et la gravure d'un tableau du même artiste représentant la nymphe de Fontainebleau au milieu de roseaux<sup>1</sup>. Mais si le paysage n'apparaît plus distinctement sur le fond du tableau de Londres, c'est que celui-ci a été fortement restauré et que le fond primitif, depuis longtemps très endommagé, a dû disparaître sous une épaisse couche de peinture unie destinée à cacher les parties usées de la toile, délabrement que constatent Mariette et, avant lui, le P. Dan. D'ailleurs on remarque encore quelques traces de végétation, notamment dans le coin gauche, et peut-être même au moyen des rayons *x* pourrait-on photographier sous les repeints des fragments plus importants du champ primitif. Il convient également de constater que les Dioscures et l'œuf ne sont pas représentés sur ces deux tableaux, tandis que, suivant les descriptions contemporaines de Vasari et de Condivi ainsi que d'après les anciennes gravures, ces accessoires accompagnent toujours l'œuvre de Michel-Ange. C'est la fameuse *prolepsis* dont l'absence sur les tableaux avait tant embarrassé jusqu'ici les historiens<sup>2</sup>.

Ainsi le tableau du Rosso, bien qu'il soit une copie fidèle du sujet principal de la célèbre composition de Michel-Ange, présente cependant certains caractères distinctifs consistant surtout dans la décoration originale du champ ainsi que dans l'absence des jumeaux et de l'œuf. D'autres différences de détail se remarquent dans la coiffure de Leda, notamment dans la grosse natte de cheveux du côté droit, que le Rosso n'a pas reproduite d'une façon aussi accentuée.

Indépendamment des tableaux de Londres et de Dresde dont nous venons de parler, il en existe deux autres : le premier est au Musée Correr à Venise ;

1. Une copie sur bois de ce tableau appartient à M. le Baron Seillière. Le même sujet reproduit dans la galerie François I<sup>er</sup> à Fontainebleau n'est qu'une mauvaise peinture moderne d'après l'ancienne gravure de René Boyvin. Voy. l'article de M. Barbet de Jouy dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 1861, p. 7.

2. Voici les passages caractéristiques de Vasari et de Condivi :

Vasari, édit. Milanese, t. VII, p. 202 : « Dove Michelagnolo, fattogli accoglienze, gli mostrò la Leda dipinta da lui, che abbraccia il cigno, e Castore e Polluce che uscivano dell' uovo, in certo quadro dipinto a tempora col fiato. »

Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, Roma, 1553, fol. 32 r<sup>o</sup> : « ...molto occupato fusse, tuttavia principio un quadrona da sala rappresantando il concubito del cygno con Leda, et appresso del nova, diche nacquer Castore et Poluce, secondo che nelle favole delli antichi scritto si legge. »

le second a passé du château royal de Berlin au musée de cette ville. Celui de Venise diffère sensiblement du tableau de Londres : aucune trace de paysage ou de végétation n'y apparaît, et l'on remarque en bas à gauche, sous l'extrémité d'une aile du cygne, une sorte de vêtement déplié aux manches bordées de galons. Le tableau est peint sur panneaux de bois dont les joints se distinguent nettement sur la photographie, et les dimensions sont : largeur 1<sup>m</sup>38, hauteur 0<sup>m</sup>97. En outre, l'inclinaison de la tête de Lédà n'est pas la même : la tête est plus relevée et, par suite, le cou du cygne est plus allongé ; la coif-



LÉDA, ÉCOLE ITALIENNE, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée Correr, Venise)

fure aussi diffère par quelques détails appréciables. Evidemment ce n'est une copie ni du tableau de Londres ni du tableau de Michel-Ange, puisque l'œuf et les jumeaux font défaut ; toutefois un certain degré de parenté existerait avec la gravure « Mihael (*sic*) Angelus inv. » en ce qui concerne la coiffure de Lédà.

Le tableau du château royal de Berlin signalé par M. Henry Thode dans son étude sur Michel-Ange, et qui se trouve actuellement au Kaiser Friedrich Museum, ne paraît pas présenter grand intérêt, car M. Hermann Voss, conservateur à la galerie de peinture de ce musée, le considère comme une réplique inférieure, peut-être d'origine vénitienne, et assez éloignée de la composition



de Michel-Ange. M. Henry Thode a constaté également sur celui-ci l'absence de la *prolepsis*. Cet accessoire, qui forme la caractéristique principale de l'œuvre de Michel-Ange, n'existe donc, on le voit, sur aucun des quatre tableaux connus.

Quant au carton de l'Académie royale des arts de Londres, il nous semble être la première ébauche du Rosso, tant l'analogie est évidente avec le tableau de la National Gallery, bien que le champ et les contours du dessin soient assez flous. Le fond, où l'on ne voit ni œuf ni jumeaux, conserve cependant la grande draperie de Michel-Ange, et cette dernière, détail à noter, se relève



LÉDA, DESSIN AU CRAYON NOIR, PAR LE ROSSO  
(Royal Academy, Londres)

dans un mouvement brusque à l'extrémité gauche du dessin, de la même façon que celle de la composition primitive sur laquelle apparaissent les jumeaux. Le Rosso, en copiant l'œuvre du maître, aura sans doute indiqué sommairement ce mouvement particulier de la draperie, se bornant à dessiner le sujet principal qui seul l'intéressait, et négligeant de reproduire la *prolepsis* ainsi que quelques détails de la coiffure de Leda, notamment la grosse natte de cheveux si saillante du côté droit de la tête.

Je n'ai pu savoir à quelle époque le carton est entré dans la collection de l'Académie royale de Londres, mais il me paraît être le même que celui figurant à l'inventaire des tableaux du roi de France dressé par Le Brun en

1683 et par Houasse en 1691 et ainsi désigné : « un dessein de Michel Ange représentant Leyda.... à la pierre noire sur du papier blanc<sup>1</sup>. » Les dimensions de l'un et de l'autre concordent d'ailleurs assez bien à quelques centimètres près ; peut-être même s'agit-il d'une simple différence de marge. En effet l'ancien carton du roi est indiqué comme mesurant 2<sup>m</sup>22 de large sur 1<sup>m</sup>65 de hauteur, et celui de Londres atteint 2<sup>m</sup>45 de large sur 1<sup>m</sup>69 de hauteur. Le tableau de la National Gallery est un peu plus petit : 1<sup>m</sup>35 sur 1<sup>m</sup>05, mais les cartons ne sont pas nécessairement de la dimension exacte de l'œuvre exécutée.

A mon avis ce carton serait celui du Rosso qui fut trouvé chez lui après sa mort, selon la tradition rapportée en 1702 par Florent Le Comte<sup>2</sup>. L'artiste italien étant mort à Paris le 14 novembre 1540 dans sa maison de l'enclos du Palais<sup>3</sup> et, en raison de sa qualité d'étranger, ses biens revenant légalement au roi, n'est-il pas naturel que ses dessins et cartons soient entrés directement dans la collection royale ? Car il ne saurait être question, croyons-nous, du carton de Michel-Ange indiqué par Vasari<sup>4</sup> comme revenu, au xvi<sup>e</sup> siècle, de France en Italie chez Bernardo Vecchietti, possédé par Bottari, puis apporté en Angleterre par un amateur nommé Lockes.

On a signalé d'ailleurs quantité de dessins représentant Lédâ dans l'attitude de celle de Michel-Ange. Il en existe plusieurs dans la collection du Louvre, notamment le n° 586, qui est un beau dessin du xvi<sup>e</sup> siècle du sujet principal, et le n° 815, sanguine rehaussée de blanc, dessin très inférieur de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. D'autres se trouvent dispersés à Vienne, à La Haye, à Milan, à Florence, etc. Mais tous ces dessins ne sont sans doute que des copies plus ou moins exactes exécutées à diverses époques par des artistes ou de simples amateurs, nous ne nous arrêterons donc pas à les étudier en raison du peu d'intérêt qu'ils présentent.

Ajoutons que si les tableaux et les dessins ne reproduisent pas la *prolepsis* de Michel-Ange, cette lacune peut fort bien provenir de ce fait que le sujet de la *Lédâ* traité par le Rosso aurait été vu en France près d'un an avant l'arrivée de l'œuvre de Michel-Ange, connue seulement de réputation à cette époque. Car le Rosso, rapportant de Florence une copie faite au moment où le maître terminait à peine sa composition, avait, comme nous l'avons vu, dès son arrivée à Paris en octobre 1530, et sur le désir de François I<sup>er</sup>, commencé l'exécution de sa réplique. Cette coexistence dans le même temps de deux

1. F. Engerand, *op. cit.*, p. 623. En marge de la mention de Houasse on a relevé cette note au crayon : « La Reyne Mère a brûlé le tableau. » Le dessin ne fut sans doute pas plus brûlé que le tableau lui-même.

2. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez*, Bruxelles, 1702, III, p. 12.

3. V. notre article sur *La Mort du Rosso* dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1920.

4. Vasari, édit. Milanesi, VII, p. 202 et 203, et édit. Leclanché, V, p. 150 et 151.

tableaux identiques expliquerait la confusion qui s'est produite au sujet de leurs destinées.

Or, si les copies des tableaux présentent presque tous les caractères de l'œuvre du Rosso, les gravures, au contraire, exécutées plus tard, exception faite de celles d'Eneas Vico, concernent uniquement la composition de Michel-Ange, son nom s'y trouvant inscrit, l'œuf et les jumeaux y figurant.

Les plus anciennes gravures sont celles composées, sans doute en Italie, par Eneas Vico et portant les dates de 1542 et 1546 ; mais elles n'ont aucun rapport avec le dessin du tableau : Léda se présente dans une attitude parti-



LÉDA, GRAVURE D'ENEAS VICO (1542)

culière, elle est presque à genoux, la disposition des bras est toute différente, sa chevelure n'est pas tressée, le cygne appuie l'une de ses pattes sur la cuisse droite de Léda, et son cou, au lieu d'être allongé sur la poitrine de celle-ci, s'en éloigne, au contraire, en arc de cercle, l'œuf et les Dioscures n'y sont pas représentés, on remarque seulement à gauche un enfant derrière sa mère. La scène se trouve comprise dans un ovale bordé de nuages. En bas sont gravées les initiales E. V. et la date 1542<sup>1</sup>.

Les autres gravures signalées, au nombre de trois, sont les seules qui paraissent donner la reproduction exacte du tableau de Michel-Ange tel que nous le font connaître Vasari, Condivi et, après eux, Benedetto Varchi. Elles ont

1. Bibl. Nat., Cab. des estampes, Sa 4.



fait l'objet d'études spéciales de la part d'érudits allemands : Heinecken<sup>1</sup> autrefois et, plus récemment, Karl Woermann<sup>2</sup>. Sur ces gravures Lédà est représentée la chevelure nattée avec une grosse tresse sur le côté au-dessus de l'oreille, à gauche l'œuf et les Dioscures ; au bas l'inscription : « Michael Angelus inventor ».

La première de ces gravures porte en bas, sur le devant, une inscription de quatre lignes :

Formosa haec Leda est, Cignus fit Juppiter, illam  
Comprimit, hoc geminum quis credat parturit ovum.  
Ex illo gemini Pollux cum Castore fratres  
Ex isto erumpens Helene pulcherrima prodit.

Dans un coin on lit : « Michael Angelus inventor » et au-dessous, dans un tracé très fin, les lettres C. B. qui de l'avis de MM. J. Vessely<sup>3</sup> et Karl Woermann, seraient les initiales d'un certain Cornelius Bos, lettres que l'on retrouve également en haut à droite dans la draperie d'une autre gravure semblable, mais tournée du côté inverse et classée au Cabinet des estampes dans l'œuvre du même graveur<sup>4</sup>, qui, né vers 1510, a surtout travaillé de 1545 à 1560.

La seconde, celle que nous reproduisons, est une copie identique de la précédente, toutefois sans initiales de graveur, avec la seule inscription : « Mihael (*sic*) Angelus inv. »

Enfin, la troisième, réduction des deux premières, porte en bas, à l'angle droit, la lettre S, où l'on croit voir le prénom (Stephanus) d'Étienne Delaulne, graveur bien connu, né en 1520 et mort vers 1595<sup>5</sup>.

Il faut encore noter qu'une sculpture attribuée jadis à Michel-Ange, et aujourd'hui à Ammanati, se trouve au Musée national de Florence et présente la plus grande analogie avec son tableau ; mêmes attitudes de Lédà et du cygne, dispositions semblables des bras et des mains, sauf la tête qui paraît un peu plus relevée ; l'œuf et les Dioscures n'y sont pas représentés<sup>6</sup>.

Nous n'avons retrouvé jusqu'ici aucune gravure de la *Lédà* du Rosso avec son dernier plan si caractéristique ; mais l'œuvre, on le voit, nous est

1. Heinecken, *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen* ; Leipzig, 1768, I, p. 402, 403.

2. Karl Woermann, *Michelangelos Leda nach alten Stichen*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1885 et 1886, p. 247 et 360.

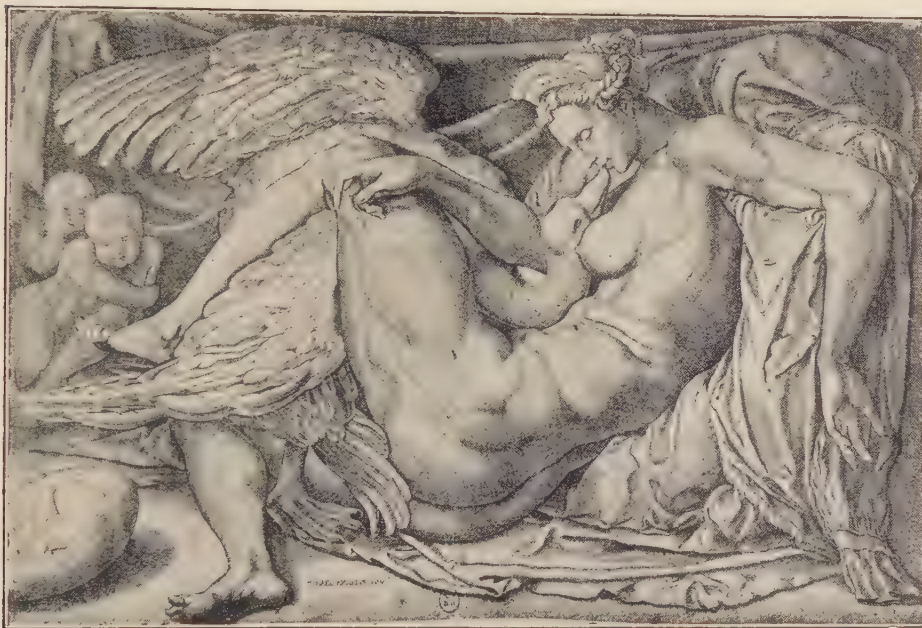
3. J. Vessely et J. Janitsch, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, loc. cit.

4. Bibl. Nat., Cab. des estampes, œuvre de Cornelius Bos, Ec 34a.

5. Bibl. Nat., Cab. des estampes, œuvre d'Étienne Delaulne, Ed 4a, réserve.

6. Bibl. Nat., Cab. des estampes, œuvre de Michel-Ange, Ba 6, 4, p. 83, 2 photographies.

conservée par le tableau original de Londres et la belle copie de Dresde. Plus favorisé que celui de Michel-Ange, le tableau du Rosso a laissé des traces certaines de son passage à travers les âges : nous le suivons pas à pas depuis sa commande par le roi en 1530 ; nous connaissons le temps de son exécution, ce qu'il a coûté, le prix de son encadrement, confié au célèbre menuisier Sibec de Carpi, le marché passé avec le peintre Jehan Poulletier pour la dorure du cadre ; nous assistons à son transport à Fontainebleau, à son arrivée à la Conciergerie du château en 1536, et nous le retrouvons dans la galerie des peintures du même château, en 1625, suivant le témoignage



COPIE ANONYME DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE DE LA GRAVURE DE CORNELIUS BOS  
D'APRÈS LA « LÉDA » DE MICHEL-ANGE

autorisé du commandeur del Pozzo. Puis Mariette nous assure qu'il n'a pas été détruit, qu'il l'a vu réparer et partir pour l'Angleterre, où il fut acquis, comme nous l'avons dit, par lord Spencer pour passer ensuite dans la possession de Reynolds, de lord Berwick, puis du duc de Northumberland qui le donne enfin, avec un tableau de Poussin, à la National Gallery.

En résumé, l'existence et l'histoire du tableau du Rosso nous paraissent suffisamment établies, et nous croyons pouvoir conclure que le célèbre tableau de Michel-Ange n'est jamais entré dans la collection royale de Fontainebleau. Ni dans les rôles des acquits signés du roi, ni dans les comptes et les inventaires nous n'en trouvons la moindre mention. Nous ne constatons pas davan-

tage sa présence à Fontainebleau : il n'y était pas en 1625, puisqu'à cette époque le commandeur del Pozzo n'en parle pas ; l'unique passage contradictoire du P. Dan est insuffisant, et cet auteur, chez lequel nous avons relevé à plusieurs reprises, pour d'autres faits, des erreurs manifestes<sup>1</sup>, ne peut être invoqué seul comme une autorité.

La destinée du tableau original de Michel-Ange reste donc de plus en plus mystérieuse. S'il fut vraisemblablement apporté en France, peut-être même présenté à François I<sup>er</sup>, ce dernier, qui possédait déjà depuis près d'une année le même sujet fort bien copié et traité par le Rosso, n'aura sans doute pas consenti à en donner le prix élevé exigé de Mini ou des intermédiaires italiens. Négocié ensuite par des marchands dénués de tout scrupule, le tableau du maître aura sans doute repassé la frontière. Malheureusement la trace en est complètement effacée depuis le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> et quelques gravures nous conservent seules aujourd'hui le souvenir du sujet qu'il représentait.

Peut-être ce nouvel aperçu pourra-t-il faciliter un jour le succès de la recherche du célèbre tableau s'il n'est pas, comme nous le craignons bien, à jamais perdu !

MAURICE ROY

1. Voy. notamment notre étude sur *L'œuvre de Philibert de Lorme à Fontainebleau* dans les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, LXXIV, p. 24, 25 et 26.

2. Benedetto Varchi paraît être le dernier auteur du xvi<sup>e</sup> siècle qui en ait parlé, dans son *Oraison funèbre de Michel-Ange* ; Florence, 1564.







LE MASSACRE DES INNOCENTS

DÉTAIL D'UNE MINIATURE EXTRAITE DES « TRÈS BELLES HEURES DU DUC DE BERRY »

(Collection de M. le baron Maurice de Rothschild.)

## UN NOUVEL ANCÊTRE DE LA GRAVURE SUR BOIS

**L**a *Gazette des Beaux-Arts* a signalé il y a plus de vingt ans la découverte du célèbre « bois Protat », ainsi nommé de l'imprimeur de Mâcon qui l'a trouvé en Bourgogne à La Ferté-sur-Grosne, près de Dijon. Il représente un fragment de *Calvaire*, daté par Henri Bouchot<sup>1</sup> de 1370 environ, et reste considéré comme la plus ancienne planche connue. Nous reproduisons aujourd'hui une épreuve xylographique figurant un *Portement de Croix* qui paraît s'apparenter à cet ancêtre de la gravure sur bois<sup>2</sup>.

La composition et les détails de cette pièce sont très curieux. Au milieu, se détache Jésus portant la croix sur l'épaule gauche et la soutenant, dans le haut, de la main droite. Il a les cheveux longs, maintenus par un bandeau formant comme une couronne tressée; sa tête est ornée d'un nimbe et ne présente pas de couronne d'épines. Il est habillé d'une longue robe à manches étroites et à plis sinueux cachant les pieds et marche péniblement vers la gauche, le visage tourné de trois quarts à droite, le corps légèrement incliné. A droite, dans le bas, représenté comme un personnage de petite taille, Simon de Cyrène, coiffé d'un bonnet et vêtu d'une cotte ajustée à la taille par une ceinture, l'aide à porter la croix qu'il soutient de ses deux bras. A gauche, un guerrier, casqué d'un chapeau de fer dit à la Montauban, conduit Jésus par une corde attachée à sa ceinture. Il est vêtu d'une sorte de bri-

1. H. Bouchot, *Le « Bois Protat »* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 395).

2. Cette pièce fait partie de la collection d'estampes du baron Edmond de Rothschild.

gandine, dont la jupe est formée de plates de fer et il tient une hache de la main droite. En tête s'avancent les deux larrons, à demi nus, le corps caché seulement par une braie allant des hanches au milieu des cuisses. Leurs poignets sont attachés derrière le dos ; leurs cheveux sont courts. L'un d'en-



FRAGMENT D'UNE « CRUCIFIXION »  
GRAVURE SUR BOIS, ÉCOLE FRANÇAISE  
FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection Protat, Mâcon.)

tre eux a les mains serrées par une corde que tient un guerrier coiffé d'un bacinet pointu et brandissant une massue. A gauche, le chef des bourreaux, dont le casque est orné d'une plume. A côté du soldat coiffé d'un chapeau de fer à la Montauban, un autre guerrier, au bacinet pointu, porte sur l'épaule le bois d'une croix. Au fond à droite, derrière le Christ, marchent une dizaine de guerriers coiffés du même bacinet pointu, vêtus de houppelandes avec camail, tenant une lance. Ils sont suivis de trois Saintes Femmes dont la tête est ornée d'un nimbe.

Le rapprochement de cette pièce avec le « bois Protat » présente un très grand intérêt, car il permet de préciser la date et le lieu d'origine des premières gravures sur bois. Comme il est établi, par les caractères de l'inscription en onciales du phylactère, que le « bois Protat » est antérieur au xv<sup>e</sup> siècle et qu'il est jusqu'ici le plus vieil incunable, il est important d'examiner si la pièce dont nous allons nous occuper est de la même époque. Le « bois Protat » était une planche en noyer mesurant 0<sup>m</sup>60 sur 0<sup>m</sup>23, que l'on supposait destinée, à cause de ses

grandes dimensions, à une impression sur étoffe. Il s'agit cette fois d'une estampe de grand format (0<sup>m</sup>29 de haut sur 0<sup>m</sup>40 de large) tirée sur papier<sup>1</sup>, ce qui est tout à fait différent des bois, matrices, estampilles, fers à gaufrer les cuirs de reliure, sceaux, plaques de métal entaillé

1. Le papier ne présente aucun filigrane.

LE PORTEMENT DE CROIX

Gravure sur bois, école française, fin du xiv<sup>e</sup> siècle.

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)















qu'on a pu trouver dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. L'invention d'un procédé de reproduction doit être distinguée de la reproduction proprement dite. Les toiles imprimées sont une des premières applications de l'art de la gravure. Mais l'estampe n'est véritablement créée que le jour où elle est vulgarisée à l'aide du papier. Comme le papier commençait à se répandre en France au début du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et même auparavant, et que le dispositif pour imprimer à l'encre grasse était dès 1372 signalé par Cennino Cennini dans son *Traité de peinture*, il n'y a pas lieu de s'étonner si une épreuve sur papier a bien pu y apparaître vers cette date. Mais il faut étudier si elle est bien de ce temps. En outre, le « bois Protat », ayant été trouvé en Bourgogne dans des conditions qui enlèvent toute crainte de supercherie, il serait utile, en comparant le *Portement de Croix* avec lui, d'établir la provenance de ce nouvel ancêtre.

Il est bon d'examiner dans ces deux œuvres les coiffures, les armures, les costumes, la composition, le style. Offrent-elles quelque analogie ?

Commençons par l'étude des coiffures.

Dans le bois découvert à La Ferté-sur-Grosne, l'un des guerriers porte le bacinet pointu qui se retrouve dans notre xylographie sur la tête des soldats marchant en avant ou derrière le Christ. Ce bacinet de forme basse est français, tandis que dans d'autres pays, comme l'Allemagne et l'Angleterre, on le porte plus haut. On trouve des exemples de ce modèle dans des miniatures telles que le *Massacre des Innocents* reproduit en tête de cet article, qui décore une page des *Très belles Heures du duc de Berry* appartenant au baron Maurice de Rothschild, et dans certains manuscrits de la Bibliothèque Nationale<sup>1</sup>. Le chapeau de fer dit à la Montauban que porte un guerrier est le même dans le « bois Protat » et dans le *Portement de Croix*. Il existe dans les *Très riches Heures du duc de Berry* à Chantilly et dans plusieurs autres manuscrits français<sup>2</sup>. On le voit déjà au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, mais il a une forme plus ronde et moins anguleuse. C'est un timbre arrondi avec ailettes rabaisées, qu'au temps de saint Louis les Croisés adoptent à peu près tel qu'il est représenté dans l'estampe.

Dans les coiffures un autre détail a son importance : c'est la plume d'autruche portée par le guerrier à gauche de la composition. Elle est identique, quoique tournée en sens inverse, à celle qui figure sur le bonnet du centurion dans le « bois Protat ». Cette parure coûteuse est l'apanage des capitaines de

1. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2813 ; ms. fr. 312, f° 54 ; ms. fr. 313, f° 97 ; ms. fr. 2810 ; ms. fr. 343.

2. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3141, et Bibliothèque Nationale, ms. fr. 823, f°s 200, 226 et 335.

bandes et ne peut circuler, même en payant des droits d'entrée, comme l'atteste un passage de Froissart<sup>1</sup>.

L'idée de donner au chef des bourreaux du Christ l'aspect d'un chef de bande est un usage constant dans les représentations des mystères. L'art du Moyen âge, qui subit, comme l'a si finement montré M. Mâle, l'influence du théâtre, s'inspire de cette tradition. Au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, dans le *Portement de Croix*, la scène se réduisait à quatre personnages : Jésus, Simon le Cyrénéen, deux femmes. Le cortège avec les soldats est déjà du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

Un trait non moins caractéristique de coiffure française est le bonnet de Simon le Cyrénéen. C'est la calotte demi-sphérique, munie de rebras ou de revers pouvant être abattus. Cette mode, dont on rencontre des exemples au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, persiste au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et même au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Il faudrait ajouter quelques observations sur la manière de porter les cheveux. Le Christ et les deux larrons sont figurés avec les cheveux courts, taillés à la mode du temps de Charles VI. Elle consiste à faire rayonner les cheveux du sommet du crâne dans toutes les directions, de manière à former comme une frange sur le front.

Les armures fournissent des remarques non moins intéressantes. Les soldats placés à gauche ont les jambes couvertes de plates de fer et les pieds garnis de solerets, sans poulaines identiques à ceux du « bois Protat ». Les jambières présentent des lames sans arêtes sur lesquelles sont découpées des languettes où viennent s'attacher les courroies de maintien. On peut les rapprocher, ainsi que les solerets, de la statuette du Musée de Dijon, le *Saint Georges* exécuté à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle par Jacques de Baerze. Les guerriers portent la cotte gamboisée, c'est-à-dire une cuirasse de métal recouvrant une étoffe rembourrée et serrée à la taille. La ceinture articulée, les lambrequins que l'on peut constater sur la jupe de fer du personnage qui tient la hache, sont des particularités de costume françaises, comme l'avait indiqué autrefois Bouchot<sup>4</sup>, en insistant sur la manière de présenter les habits déchiquetés. Les rondelles de métal au coude ou à l'épaule, les gantelets, les camails militent en faveur de cette hypothèse. Ce qui la fortifie encore, c'est la présence de personnages à droite de l'estampe portant ces houpelandes larges et flottantes dont parle Froissart dans ses poésies<sup>5</sup> :

1. Froissart, *Chroniques*, éd. Kervyn de Lettenhove, t. VI, p. 98 : « Excepté III coses : capiaus de bevenes, plumes d'osterice et fiers de glaive : onques ils ne veurent mettre ces III jolietés ne accorder en leurs sauf-conduits. » Cela se passe vers 1358.

2. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France* ; Paris, 1908, p. 40.

3. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, et ms. fr. 12473.

4. H. Bouchot, *Les Deux cents incunables xylographiques du département des estampes* ; Paris, 1903, p. 110 et 193, n° 15.

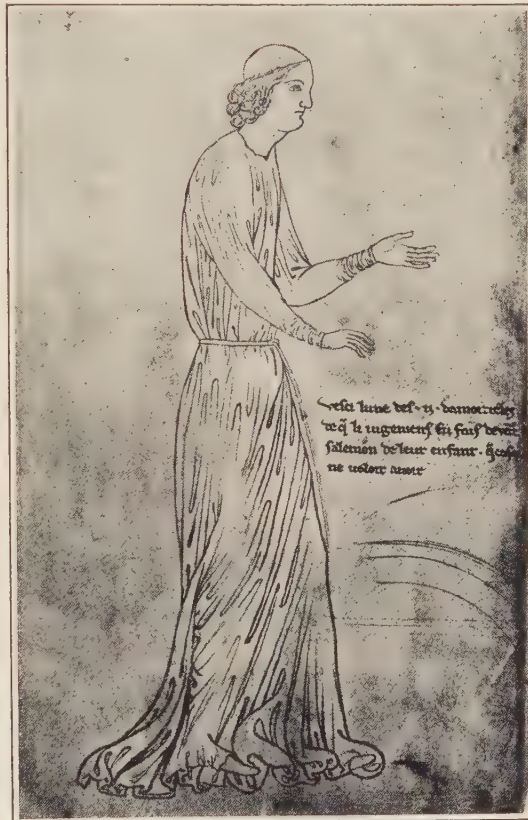
5. *Poésies*, éd. Scheller ; Bruxelles, 1871, t. II, p. 307 : *Pastourelles* [vers 1373]).

Qui te poet mouvoir de penser  
 A vestir une houpelande.  
 Je le te dirai, entent ci:  
 C'est pour la nouvelle manière  
 Car l'autrier porter une en vi  
 Mance devant, mance derrière<sup>1</sup>.

Les braies indiquées sur le corps des deux larrons s'avancant en tête de l'image, le pourpoint de Simon le Cyrénéen, les manteaux drapés des deux Saintes Femmes, les traits si français de leur visage ne doivent pas non plus être négligés pour établir la provenance de cet ancêtre de la gravure sur bois.

A ces considérations sur les costumes et les armures s'ajoutent des observations sur la composition, si habile dans le groupement des guerriers à droite et à gauche du Christ, les uns revêtus d'armures, les autres de houpelandes. Il faut aussi noter le style, caractérisé particulièrement par les plis des vêtements. On a pu rapprocher à cet égard<sup>2</sup> ce *Portement de Croix* de deux xylographies de Munich décrites par Schreiber<sup>3</sup>: la *Mort de la Vierge* et le *Couronnement de la Vierge*. Mais elles semblent devoir être attribuées à une époque postérieure.

Ces plis, qui existent dans le *Christ au Mont des Oliviers* du Cabinet des



DESSIN DE VILLARD DE HONNECOURT  
 (Album ms. fr. 19093, Bibliothèque Nationale, Paris.)

1. Ce qui veut dire: « Car l'autre jour j'en vis porter une, manche devant, manche derrière ».

2. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des xv. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien*; Wien, 1920.

3. Schreiber, *Holzschnitte in der graphischen Sammlung zu München*; Strassburg, 1912, pl. I et II.



estampes de Paris<sup>1</sup>, et dans les œuvres attribuées à l'artiste franco-flamand appelé « le Maître aux boucles »<sup>2</sup> sont antérieurs aux premières années du xv<sup>e</sup> siècle. Leur origine se trouve déjà au xiii<sup>e</sup> siècle en France dans les sculptures de Notre-Dame de Paris, dans l'album de Villard de Honnecourt<sup>3</sup>, dans les miniatures<sup>4</sup>, dans les vitraux de la Sainte-Chapelle.

Il suffit de comparer une des pages de l'album de dessins exécutés par



PORTEMENT DE CROIX  
GRAVURE SUR BOIS BOURGUIGNONNE  
FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cabinet des estampes, Paris.)

l'architecte du xiii<sup>e</sup> siècle Villard de Honnecourt avec le Christ de notre estampe pour établir une parenté entre ces deux images, dans la manière de représenter les plis. D'abord les costumes ne présentent aucune hachure d'ombre ni ces travaux d'épargne de la gravure du xv<sup>e</sup> siècle. Les lignes des vêtements sont taillées à l'imitation des pierres tombales ou des dessins sur des plaques de métal. Ensuite, les traînes longues de la robe, faisant à droite et à gauche des bouillonnés qui cachent les pieds, sont très semblables dans l'album de Villard et dans le *Portement de Croix*. On les retrouve dans de nombreux ivoires français antérieurs au milieu du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> et surtout dans les vitraux : à la Sainte-Chapelle<sup>6</sup> on pourrait

1. W. Molsdorf, *Gruppierungver-*

*suche im Bereich des ältesten Holzschnittes* ; Strassburg, 1911.

2. H. Bouchot, *Les Deux cents incunables xylographiques du département des estampes*, p. 131 et 133.

3. Bibl. Nat., ms. fr. 19093.

4. Bibl. de l'Arsenal, ms. 1186 (*Psautier de saint Louis*) ; Bibl. Nat., ms. fr. 166.

5. Musée de Cluny, nos 1074-1082-1085-1086 ; cf. fresques de Saint-Bonnet-le-Château ; pierre tombale de Jean IV de Bretagne (mort en 1399) dans l'église Saint-Pierre à Nantes ; *Saint Georges* du Musée de Cluny, provenant de la collection Gay (v. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 414).

6. F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre* ; Paris, 1838-1858.

signaler le costume d'Hérodiade dans la verrière où elle est figurée à table avec le roi Hérode Antipas. On a cité aussi<sup>1</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle les vitraux de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, et surtout, à Saint-Étienne du Mans<sup>2</sup>, une *Mort de Marie* qui fournit les mêmes exemples de plis en boucles. Si cette façon de draper les étoffes et de représenter les plis des vêtements n'a été adoptée dans la gravure que vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, elle existait déjà en France depuis deux siècles. A cet égard le *Portement de Croix* procède du même style<sup>3</sup> que le « bois Protat ».

Cette étude nous conduit à deux présomptions. La première, c'est que de la parenté entre le *Portement de Croix* et le « bois Protat » résulte une date d'exécution voisine. Comme ce dernier, d'après son inscription en onciales, ne peut être postérieur au xiv<sup>e</sup> siècle, on peut supposer que le *Portement de Croix* est à peu près contemporain du « bois Protat ». La seconde se rapporte au pays d'origine probable. Si le « bois Protat », comme il a été établi, est bourguignon, le style, les plis, les attitudes, la technique, les armes et les costumes du *Por-*



PORTEMENT DE CROIX  
GRAVURE SUR BOIS BOURGUIGNONNE  
FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cabinet des estampes, Paris.)

1. P. Gusman, *La Gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*; Paris, 1916, p. 69.

2. Cf. Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*; Le Mans, 1868.

3. Cf. deux autres pièces du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale qui représentent le même sujet (Bouchot, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 25 et 26). En les étudiant avec M. Courboin, nous avons été frappés d'une facture identique : même composition, même pose des personnages, même inclinaison miniaturale, mêmes figures, mêmes attitudes. Les plis doux de la robe du Christ, ces sinus souples, particuliers aux lourds habits de laine de France ou d'Italie, le nimbe qui entoure sa tête sans couronne d'épines, son visage, le geste de la main droite soutenant la croix, le bras gauche levé pour l'empêcher de tomber, le mouvement de Simon le Cyrénéen, tous ces détails procèdent de notre *Portement de Croix*.

*tement de Croix* permettent de croire que cette gravure a été exécutée dans les environs de cette région<sup>1</sup>.

On ne paraît devoir attacher aucune importance au fait que ces gravures sur bois auraient été trouvées dans des reliures en Autriche<sup>2</sup>. Il est certain que les premières xylographies se découvrent plus facilement en Bavière et en Autriche qu'en France où elles ont été moins bien conservées. Les Grandes Compagnies, les guerres de religion et la Révolution ont contribué à les faire disparaître, tandis qu'en Allemagne elles ont été mieux gardées. On avait même pris l'habitude de les coller dans les manuscrits des bibliothèques, ce qui était d'ailleurs une mesure de protection plus grande que de les faire servir à décorer des murailles ou à fournir des amulettes cousues aux vêtements. Mais ces incunables ont pu être colportés par des moines venus d'abbayes cisterciennes.

Pour conclure, le *Portement de Croix* paraît bien, jusqu'à preuve du contraire, de la même époque et de la même provenance que le « bois Protat » et se rattache à toute cette école d'art du <sup>xiii</sup>e siècle<sup>3</sup> qui se manifeste en France dans la miniature, les vitraux, les sculptures, l'orfèvrerie, les peintures décoratives<sup>4</sup>.

ANDRÉ BLUM

1. De nombreux documents signalés par M<sup>sr</sup> Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres* (t. II, p. 550, 691, 711) supposent l'existence dans notre pays d'imagiers qui détiennent ces premiers procédés de la gravure : c'est un inventaire de 1377 signalant chez Eustache Lefebvre, vicaire général de Cambrai, deux livres en papier de légendes de saints et d'exposition des Évangiles ; c'est un autre, de 1391, mentionnant, également à Cambrai, une « Annonciation entaillée » prise 13 sols et indiquant une somme de 30 sols versée à Jean Cruspondère, de Saint-Omer, « pro factura imaginum ligneorum ». Il faut ajouter à ces faits des comptes des ducs de Bourgogne de 1393, tels que « A Jehan Baudet, charpentier, pour avoir fait fait et taillé des molles et tables, pour la chapelle de mondit seigneur au dit Champmol dicte la Chapelle des angles, à la devise de Beaumetz, 11 journées pour 2 gros ».

Il y a encore loin, dira-t-on, du fait « d'entailler des moules » à celui de tirer des épreuves sur papier, d'autant plus que les statuts rigoureux des corporations des imagiers, et peintres enlumineurs n'auraient jamais permis à un charpentier de le faire sans punition. Mais, dans les cloîtres, les moines pouvaient le risquer sans danger. La gravure sur papier était même facilitée par l'emploi de couleurs destinées à la dissimuler. L'impression a pu être faite dans un monastère : les abbayes cisterciennes, très florissantes au <sup>xiv</sup>e siècle, étaient toutes préparées à tirer sur papier des xylographies destinées plus tard à accompagner des lettres d'indulgences.

2. Haberditzl, ouv. cit., n° XXIII ; — Curt Glaser, *Gotische Holzschnitte* ; Berlin [1923].

3. G. Dehio, *L'Influence de l'art français sur l'art allemand au <sup>xiii</sup>e siècle* (*Mémoires du Congrès de Paris*, Paris, 1902, p. 137-154, 7<sup>e</sup> section).

4. Nous tenons à remercier ici MM. le comte Durrieu, E. Mâle, F. Courboin, P. Gusman, C. Enlart et Ch. Buttin, qui ont bien voulu nous donner sur cette question un avis de nature à fortifier notre hypothèse.



## PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

---

### EVERT VAN MUYDEN

(1853-1922)

---



TÊTE DE LION.  
D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE  
EN COULEURS  
D'E. VAN MUYDEN

J'ai connu Van Muyden dans un milieu bien singulier. Rue Mazarine, en un endroit où un bar étale aujourd'hui son luxe de pacotille, il y avait alors une crèmerie. L'enseigne peinte figurait une vache dans un pré, et l'établissement en avait tiré son nom : « la Petite Vache ». On traversait la crèmerie, puis une salle où mangeaient habituellement des cochers, puis la cuisine, et on arrivait à une pièce exiguë qu'emplissait une table où onze convives pouvaient s'asseoir, en se serrant. Pour y voir clair, on allumait le gaz en plein midi. Une étroite ouverture donnait sur ce que, par antiphrase, on appelait le parc, et qui n'était qu'une cour humide aux relents ammoniacaux.

Deux amis, Charles Maunoir, secrétaire général de la Société de Géographie, et Charles Töpffer, fils de l'auteur des *Nouvelles génevoises*, y formaient le noyau d'un groupe fermé. La réunion était nombreuse le vendredi, jour de la Société de Géographie, et il fallait attendre son tour pour se mettre à table. On y voyait Savorgnan de Brazza, le docteur Ballay, Mizon, Dutreuil de Rhins, le commandant Decazes, Crampel, Marche, Trélat, le prince Roland Bonaparte, le docteur Hamy,

M. Henri Cordier, Onésime Reclus, Blanc qui venait d'explorer le tombeau d'Aureng-Zeb, le statuaire Rodolphe Niederhausern, le peintre Giron, le dessinateur Sahib, des architectes, des médecins, Charles Drouet, qui réunissait une belle collection de dessins anciens, C. Piton, un fouilleur d'archives qui vivait dans l'intimité de Philippe le Bel, connaissait à fond le vieux Paris, et publiait de gros livres sur les Lombards, sur Marly-le-Roi, sur l'histoire du costume. Il en venait d'autres encore ; je ne puis les citer tous.

Après le dîner, la conversation, toujours animée, se prolongeait tard. Van Muyden, attiré là dès son arrivée à Paris par Töpffer, son parent, prenait alors dans un casier un grand album parmi d'autres ; et il dessinait : il croquait sur le vif le portrait d'un des assistants ; l'ensemble a fini par former une série d'une haute valeur documentaire. D'autres soirs, une collaboration s'établissait spontanément, et des fantaisies, des caricatures s'inscrivaient sur les albums, avec un texte *ad hoc*. Par bonheur, lorsque l'établissement changea de caractère et que le groupe se dispersa, ces albums furent sauvés ; ils sont aujourd'hui au Cabinet des estampes. La « Petite Vache » avait vécu trente ans.

Van Muyden se faisait remarquer par un esprit très fin, légèrement caustique ; ce n'était pas un parleur ; il préférait lancer le trait. S'il se laissait aller à un moment d'expansion, il aimait rappeler ses souvenirs d'Italie, conter les observations qu'il ne cessait de faire sur les mœurs, le caractère, les attitudes des animaux. Il était homme de bon sens et de bon goût. Il répugnait aux excentricités, dans la vie comme dans l'art. Nullement mondain, l'esprit cultivé, il s'épanouissait en ce milieu intellectuel où se rencontraient des hommes au cerveau garni de connaissances variées. Au cours de ces causeries sa physionomie fine et distinguée s'animait, ses yeux brillaient, mobiles, souriants, le regard amusé. Ses sentiments gardaient la fraîcheur de la jeunesse, que l'expérience de la vie n'avait pu flétrir et dont il trouvait le secret dans sa passion pour son art.

Sa famille, de bonne bourgeoisie, était originaire d'Utrecht. Elle s'établit en Suisse au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Son père était peintre, comme le frère qui lui survit. Il naquit à Albano, près de Rome, le 18 juillet 1853, et dès son jeune âge s'adonna à la peinture. Son père fut son premier maître. De 1874 à 1878, il travailla à l'École des Beaux-Arts de Paris, puis passa deux années à Berlin, où sa vocation d'animalier naquit au contact de Karl Steffek, lui-même peintre d'animaux réputé. De là, il se rendit à Rome. Il y séjourna cinq ans, et ce séjour laissa en lui une trace profonde. Venu à Paris pour exécuter l'illustration d'un livre, il s'y fixa définitivement, et, pendant quarante ans, n'en bougea plus que pour faire des apparitions dans son milieu familial.

Et dès lors sa carrière se poursuit sans incidents, uniformément vouée au travail. L'illustration dont il s'était chargé lui donna le goût de l'eau-forte ; il abandonna la peinture pour s'y consacrer exclusivement. Il n'exécuta jamais de copie, et toutes ses œuvres sont originales. Il exposa d'abord à la Société des Artistes français, et obtint une mention en 1887. Il passa ensuite, pour quelques années, à la Société Nationale des Beaux-Arts, qu'il abandonna lorsque se créa la Société de la gravure originale en noir : il en fut membre fondateur et en devint vice-président. Entre temps, il avait participé aux Expositions universelles et reçu une médaille de 3<sup>e</sup> classe à celle de 1889, une médaille



LE VILLAGE PERCHÉ (ITALIE), EAU-FORTE ORIGINALE D'E. VAN MUYDEN

d'or à celle de 1900. Il se manifesta encore par des expositions particulières, à Paris en 1898 et en 1912, et par d'autres à New-York, à Genève et à Zurich. En 1907, il fut fait chevalier de la Légion d'honneur. Vers la fin de sa vie, il s'était retiré à Orsay, un joli coin près de Paris. La mort vint l'y prendre, dans la nuit du 27 au 28 février 1922, à la suite d'un refroidissement contracté au vernissage de sa Société favorite. Il y avait exposé quatre planches importantes : *Attelage de buffles*, *Lionne couchée*, *Lion et lionne*, et *Ouvriers de campagne*.

S'il a tracé des portraits, des paysages, des sujets militaires, s'il a illustré des livres pour des sociétés de bibliophiles, s'il n'a pas dédaigné de graver des ex-libris, s'il s'est même essayé à modeler deux petites pièces, il fut tou-



jours et avant tout un animalier. Il possédait précisément les qualités nécessaires pour bien observer les animaux, et pour les exprimer par la plaque de cuivre. Il les considérait avec une curiosité amusée, avec une sympathie que pimentait parfois une pointe d'ironie. Il cherchait le côté le plus caractéristique de leur silhouette, il soulignait leurs poses familières, il pénétrait les sentiments qui éclosent dans leur âme rudimentaire et provoquent les réactions extérieures permettant de les deviner. Il passait des heures au Jardin des Plantes. Le matin, en semaine, c'est un endroit charmant. Pendant la belle saison on y trouve de l'ombre et de la fraîcheur, de l'eau qui jaillit ou



MANDRILLES, EAU-FORTE ORIGINALE D'E. VAN MUYDEN

coule doucement, des arbres aux essences variées, aux feuillages diversement nuancés. Les échantillons de la faune des cinq parties du monde sont concentrés là : à considérer ces formes inhabituelles à nos yeux, le grand mystère de la nature se pose devant notre imagination ; l'endroit est propice à la rêverie suggérée. Le public n'est pas encore admis devant les cages des grands fauves : seuls, quelques artistes privilégiés y ont accès. Dans le silence tranquille, les animaux ne prêtent guère attention à ces humains adonnés à une besogne dont le sens leur échappe, mais qu'ils ont reconnue inoffensive. En dépit de la captivité, ils retrouvent alors quelque chose de leurs instincts primitifs.

Van Muyden se passionna à les observer. Ses préférences vont aux grands fauves, aux grands oiseaux de proie et aux singes. Il rend admirablement le regard cruel des vautours, que n'atténue pas la solennité de leurs poses, la souplesse et la férocité du tigre, cet air de grandeur et de majesté du lion, de « Noble » comme l'appelle notre Moyen âge, qui en imposa à M. de Buffon et cadre si mal avec ce que nous savons de ses mœurs. Quant aux singes, il reproduit avec une intense vérité la multiplicité de ces poses fugitives où contraste le sérieux de leurs gestes avec le côté simiesque — il n'y a pas d'autre mot — de leur psychologie. Le comique jaillit de cette contre-



PIGEONS, EAU-FORTE ORIGINALE D'E. VAN MUYDEN

façon d'humanité rien qu'à voir leurs attitudes qui semblent copiées sur les nôtres. Il a consacré une planche à deux jeunes orangs qui firent, un temps, les délices des habitués du Jardin des Plantes. Il nous les montre attristés, étonnés, puérils ; cette planche est une de ses meilleures par le sentiment, l'écriture nerveuse et souple, la vérité. Ses *Mandrilles* ont les mêmes qualités. Ils présentent la physionomie concentrée du Penseur, avec une houppe de clown au sommet du crâne, tandis qu'un compère complaisant s'occupe, avec un sérieux imperturbable, à épucer son camarade. Et, comme il sait varier ses sujets, voici une eau-forte délicieusement blonde, soyeuse, printanière : des *Pigeons*, tout un peuple de pigeons qui se ren-

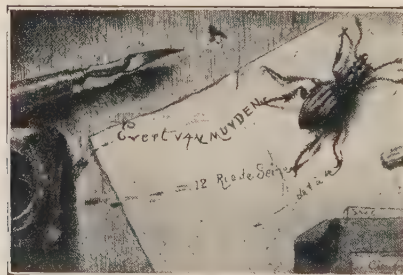
gorgent, se pavanent, font la roue, baissent et relèvent la tête en roucoulant des modulations amoureuses, surprenants de blancheur et de vie. C'est encore en Italie, sans doute à Venise, qu'il conçut cette œuvre.

Ses planches faites de croquis pris sur le vif l'emportent sur celles composées à la manière de tableaux, et donnent la meilleure idée de son talent. Quant à sa fantaisie, à cette ironie légère qui séduisait dans sa conversation, il l'exprimait encore en dessins humoristiques qu'il envoyait régulièrement en Suisse, au *Papillon*, et, aux États-Unis, au *Scribner's Magazine*.

Le Cabinet des estampes avait acquis en 1889 une importante collection de ses œuvres ; il la compléta au fur et à mesure de ses nouvelles productions. D'autres séries assez complètes existent au Cabinet fédéral des estampes à Zurich, aux Musées de Bâle, de Genève et de Neuchâtel.

D'intelligence cultivée, van Muyden joignait un joli brin de plume à sa pointe d'aquafortiste. On pouvait s'en douter en lisant les articles où il traitait de questions d'art, et notamment de l'eau-forte, dans la revue *Gravure et lithographie françaises* ; il y laissait percer son admiration pour Delacroix et pour Barye. Après sa mort, on a trouvé dans ses papiers un volume de souvenirs qui méritent certes de voir le jour. Le *Journal de Genève* a publié dernièrement ceux qui se réfèrent à un séjour qu'il fit à Tivoli en 1885. Il avait vingt-huit ans. Ces pages sont alertes, colorées, teintées de poésie, d'une observation vive et nuancée ; il lui suffit de quelques lignes pour faire tableau. Mais l'enthousiasme tombe lorsqu'il rentre à l'auberge ; là, la note légère et moqueuse reprend le dessus. Il s'attable avec deux amis, artistes comme lui, et il consigne sur ses tablettes : « Ce soir, nous avons entamé et développé une discussion si profonde sur l'art en Italie, que nous nous y sommes noyés. » Il raillait doucement les discussions de ce genre ; il savait qu'il vaut mieux réaliser son œuvre que la parler.

HENRI MALO



CARTE DE VISITE D'E. VAN MUYDEN  
FAU-FORTE ORIGINALE DE L'ARTISTE



## V.-J. NICOLLE

(1754-1826)



VUE PRISE SOUS LE PONT DU RIALTO  
A VENISE

DESSIN A LA PLUME ET AU LAVIS  
PAR V. J. NICOLLE

(Collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim.)

Nicolle, petit maître en son genre, a cela de commun avec bon nombre de grands artistes qu'on ne sait pour ainsi dire rien de sa vie. Ses œuvres fort nombreuses ne révèlent que peu de chose de son existence. Quant aux dictionnaires de peintres, notices sur les peintres, ouvrages spéciaux, leur silence ou, à son défaut, leur ignorance doublée d'erreurs aboutissent sur ce point à un résultat quasiment négatif. Il m'a fallu avoir recours à d'anciens catalogues de ventes remontant à plus d'un siècle pour trouver des indications valables et précises, et seul, le *Manuel de l'amateur d'estampes* de Charles Le Blanc<sup>1</sup> a su donner des renseignements sommaires

mais justes. Il convient de citer comme autre source acceptable une courte et curieuse notice de Prosper de Baudicour dans son tome II du *Peintre-graveur continué*<sup>2</sup>.

\*  
\* \*

Victor-Jean Nicolle naquit à Paris le 18 octobre 1754, et y décéda,

1. Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, tome III, p. 99.

2. Prosper de Baudicour, *Le Peintre-graveur continué*; Paris, 1861, 2 vol. in-8.

au n° 22 de la rue Saint-Jacques le 27 janvier 1826. Jusqu'ici sa parenté me reste ignorée<sup>1</sup>.

Encore tout jeune, à quinze ans sans doute, il entra à l'École royale gratuite de dessin, fondée depuis peu par Bachelier<sup>2</sup>, y reçut les leçons de M. Malhortie<sup>3</sup>, qui y remplissait les fonctions d'administrateur des études, d'inspecteur et y professait l'architecture, la coupe des pierres, la perspective et les mathématiques. En toute apparence les progrès de l'élève furent sensibles et rapides, puisqu'il obtenait en 1771 (il n'avait que dix-sept ans) le grand prix de perspective, ainsi formulé au palmarès :

« En 1771 : Le sieur Nicole (*sic*) a gagné le grand prix du Trait, rue Saint-Jean de Beauvais<sup>4</sup>. »

A cette École on accordait des « jetons d'assiduité » aux élèves qui montraient le plus d'application et de suite dans leurs études. Combien en a obtenu Nicolle ?

Le jeune homme, ce triomphe remporté, ne poursuivit pas ses études à l'École royale gratuite de dessin en vue d'obtenir la maîtrise, et on se trouve porté à déduire qu'il s'en tint à ce qu'il y avait appris. C'est alors qu'il serait entré à l'atelier d'architecture ouvert par Petit-Radel<sup>5</sup> à son retour d'Italie, et là, à l'école de ce maître, qu'il aurait pris ce goût qu'on va voir se développer si intensément pour la terre des arts par excellence, goût qu'il avait sans doute déjà senti germer à l'École en étudiant les modèles d'architecture antique. En estimant qu'il resta l'élève de Petit-Radel deux ou trois ans, on arrive à l'année 1774. A partir de cette date les hypothèses biographiques ont beau jeu. La plus admissible permet de supposer que le jeune artiste de vingt ans rêvait de l'Italie et ne caressait qu'un désir : celui de s'y rendre au plus tôt. Oui ; mais les subsides ? L'ex-lauréat possédait déjà un excellent métier, comme le prouve une de ses œuvres datée de 1770, et, étant plein d'ardeur au travail, il devait produire continûment, de façon à se constituer une bourse de voyage.

1. H. Jouin signale un Jean Nicolle, de Louviers, peintre contemporain de Poussin, qui mourut à trente-neuf ans, en laissant neuf enfants. Victor Jean serait-il un de ses descendants ?

2. *École royale gratuite de dessin*, fondée à l'origine, en 1766, par Bachelier, puis établie par lettres patentes du 20 octobre 1767. Bachelier est le fondateur de l'École actuelle des Arts décoratifs, dans les archives de laquelle j'ai puisé une partie de mes renseignements.

3. Voir *Mémoires sur l'École royale*, etc., 1774, 1783, et *Calendrier* pour 1790.

4. Nous avons donc, par et pour cette date de 1771, une des adresses de Nicolle, sauf le numéro.

5. Petit-Radel (Louis-François), architecte (1740-1818), troisième grand prix d'architecture en 1763, passe quelques années en Italie ; à son retour ouvre un atelier d'architecture. Il dirigea la construction du Palais-Bourbon, et fut inspecteur général des Bâtimens civils.

D'ailleurs, avant de pousser plus avant, je dirai que c'est par l'étude de l'œuvre de Nicolle que l'on peut tirer quelques plausibles conclusions concernant sa biographie. Elle nous apprend, notamment, que le peintre, s'il ne passa pas nombre d'années de sa vie en Italie, y dut forcément faire des séjours répétés. Il est en tout cas évident que cet artiste français fut de ceux que l'Italie, alors foisonnante de curiosités architecturales, de ruines imposantes ou pittoresques, attira et retint, et que la Ville Éternelle surtout le captiva au point de lui faire reproduire tous ses aspects et ses monuments souvent répétés dans des aquarelles de toutes les dimensions.

Donner des mesures exactes aux différentes étapes de la vie de Nicolle est tâche difficile. Il faut, je pense, jusqu'à plus ample information, ne s'en tenir qu'aux dates que nous offrent les œuvres mêmes de l'artiste, par lesquelles on obtient le tableau suivant : pour Paris et la France, 1770, 1779, 1799 et 1824 ; pour Rome et l'Italie, 1787 à 1800<sup>1</sup>, 1791<sup>2</sup>, 1802 à 1811<sup>3</sup>, et 1808<sup>4</sup>.

Deux dates seulement, laconiques mais précieuses, peuvent servir à jalonner ses séjours en Italie : celle de 1791, donnée par P. de Baudicour, et celle de 1808 que fit connaître une sépia passée dans la vente X... en décembre 1900. En outre, — intéressante révélation, — le même P. de Baudicour, dans sa courte notice sur l'artiste, déclare « avoir entre les mains 450 petits calques faits par Nicolle sur ses dessins avec le plus grand soin, et classés par ordre par lui-même de 1802 à 1811 », il laisse entendre que tous étaient consacrés à l'Italie, et il formule et complète ainsi sa pensée : « Et comme nous possédons en outre un dessin de lui fait à Rome avec la date de 1791, cela établit une période de vingt ans qu'on peut regarder comme l'époque où il florissait en Italie. » M. de Baudicour paraît un peu trop large dans son estimation de séjour. Mais, tout de suite apparaît la complication dans deux autres dates qui interviennent entre les précédentes : celle de Valençay, 1799, et celle autrement marquante de 1805, année au cours de laquelle Nicolle, à cinquante et un ans, épousait à Paris, le 7 messidor an XIII, Marie-Angélique-Julie Papavoine<sup>5</sup>. Telles sont les données ; mais qu'en déduire exactement ? Il est prudent de ne pas vouloir fixer de dates absolues, et la supposition qui offre encore le plus de vraisemblance est de délimiter comme suit au moins deux séjours prolongés de l'artiste en Italie : l'un de 1787 à 1798, ou 1799, au

1. Vente H. Destailleur, Paris, mai 1893 ; catalogue n° 62 : 32 dessins à la plume et à l'aquarelle, vues de Venise, Rome et Naples, exécutées de 1787 à 1800.

2. Signalé par P. de Baudicour.

3. Carnets de Nicolle, collection P. de Baudicour.

4. Dessin figurant à la vente X..., Paris, 1900.

5. Une fille unique naquit de cette union : Angélique-Victoire-Désirée.



retour duquel il passe par Valençay, le second de 1806 à 1811, comme le peuvent faire établir ses carnets, d'après P. de Baudicour, ce qui ferait seize ou dix-sept années passées sur la terre italienne. Durée qui n'est pas pour surprendre autrement : combien de nos grands artistes de l'époque ne s'y rendaient-ils pas ? Joseph Vernet n'y était-il pas parti à dix-huit ans et ne s'y attarda-t-il pas durant vingt-quatre ans ?

Rome, jusqu'ici, malgré mes investigations, ne m'a rien révélé sur Nicolle ; l'enquête reste à poursuivre.

Avant de clore ces lignes de biographie, je mentionnerai que l'artiste n'exposa à aucun Salon.

Ces modestes données sur la vie et la carrière de Nicolle ne permettent, on le voit, que de prudentes hypothèses. Il n'en est pas moins assuré que la majeure partie de son labeur fut consacré à peindre des vues de Rome et d'Italie, dont l'étude le passionna plus que toute autre et auxquelles il dut consacrer un long temps. Non seulement, sur ce point, ses carnets et ses albums et plus de cinq cents vues de Rome à l'aquarelle en font foi, mais si l'on observe combien sont relativement peu nombreuses ses vues de Paris et de France comparativement à celles d'Italie, on est amené à la déduction que je me permets de faire. J'épinglerai ici, à ce propos, un trait caractéristique : ce nom de « Nicoli » accolé au propre nom de Nicolle que l'on rencontre en certain catalogue déjà ancien : comment l'expliquer ? d'où lui serait-il venu ? Ne sont-ce pas les Romains eux-mêmes qui l'en baptisèrent par un geste spontané de naturalisation vis-à-vis d'un homme qui passait sa vie au milieu d'eux ? Par son œuvre italienne, on le voit très bien, ce « Nicoli » le crayon ou le pinceau à la main, continuellement errant ou quêteant dans les rues de la vieille cité romaine, revenant à un monument ou à un site qui l'avaient séduit et qu'il fixait sous un angle nouveau, ce qui nous a valu plusieurs vues du même endroit prises différemment. La collection F. Oppenheim, seule, possède quatre vues du *Temple de Vesta*, cinq du *Colisée*, deux de *Tivoli*, deux de la *Tasse de Marforio*, deux des *Places Colonna et Trajane*, deux du *Panthéon*.

\*  
\* \*

Abordons l'œuvre de Nicolle. Il est considérable. Innombrables sont les croquis, esquisses, études, les sépias, les vives pochades, celles-ci enlevées à la plume de roseau et au lavis. Mais il s'est traduit, en définitive, par des aquarelles de toutes dimensions, où dominent celles de petit et même de tout petit format. Le peintre mit à l'exécution de ces tableautins des moyens précis, scrupuleux, consciencieux, nullement dénués de pittoresque ; il savait choisir ses points de vue et les agrémenter de détails pris

à la vie du peuple romain, le plus souvent avec une minutie incroyable.

Son faire, son procédé, par le caractère, l'esprit et la formule, le rapprochent peut-être beaucoup plus du commencement du xix<sup>e</sup> que de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle auquel il appartient également.

Il faut tenir pour certain, ou je me trompe fort, que Nicolle a travaillé presque toujours d'après ses croquis et ses études. Le genre qu'il pratiquait l'y obligeait en quelque sorte. Certaines œuvres très détaillées demandaient des journées entières de travail, qui ne se pouvaient poursuivre qu'à la chambre ou à l'atelier. Il devait être doué d'une mémoire topographique excellente, et il suppléait aux lacunes inévitables du croquis par une grande habitude



PAYSAGE DE LA CAMPAGNE ROMAINE  
CROQUIS A LA PLUME DE ROSEAU ET A LA SÉPIA, PAR V.-J. NICOLLE  
(Collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim.)

et la connaissance très sûre de tous les éléments de l'architecture, acquise dès le principe. Une déduction peut se tirer de cette observation et qui n'aurait rien que de plausible : Nicolle a pu rapporter d'Italie des sujets d'aquarelles qu'il aurait exécutés à Paris.

Les aquarelles faites en France ou dans sa ville natale sont relativement moins nombreuses et, par cela même, plus rares à rencontrer que celles consacrées à l'Italie, ce qui fait que certaines vues de Paris sont des plus précieuses au point de vue documentaire. Il n'en est guère de plus précises et de plus instructives à la fois, remarque qui s'applique aussi bien aux vues d'Italie.

Les dimensions des aquarelles de Nicolle sont assez variables pour les vues de taille moyenne, et fort peu atteignent un grand développement ; mais,

pour les petites vues, il adopta des dimensions pour ainsi dire constantes, s'écartant fort peu de 0<sup>m</sup>09 sur 0<sup>m</sup>06 ; pour celles de forme ronde le diamètre ne varie presque jamais.

La question de la signature se résume ainsi : elle n'offre que trois formes, mais très déterminées. Le plus généralement il signait : « V. J. Nicolle », avec ce soin régulier des points mis sur le J après le V et le J et à la fin de son nom ; fréquemment aussi il se bornait aux initiales « V. J. N. » toujours soigneusement ponctuées. Enfin, témoignage plus précieux encore, quand, de sa main même, il mettait au dos de son aquarelle la désignation du sujet, il ajoutait souvent la signature cursive « V. J. Nicolle », avec un parafe, suivie du « *pinxit* » traditionnel, le tout tracé d'une bonne et nette écriture où parfois il glissait involontairement un mot italien ou le mot français italianisé, indice à noter en passant, qui atteste la permanence de sa vie en Italie. On peut estimer que la moitié de son œuvre est signée.

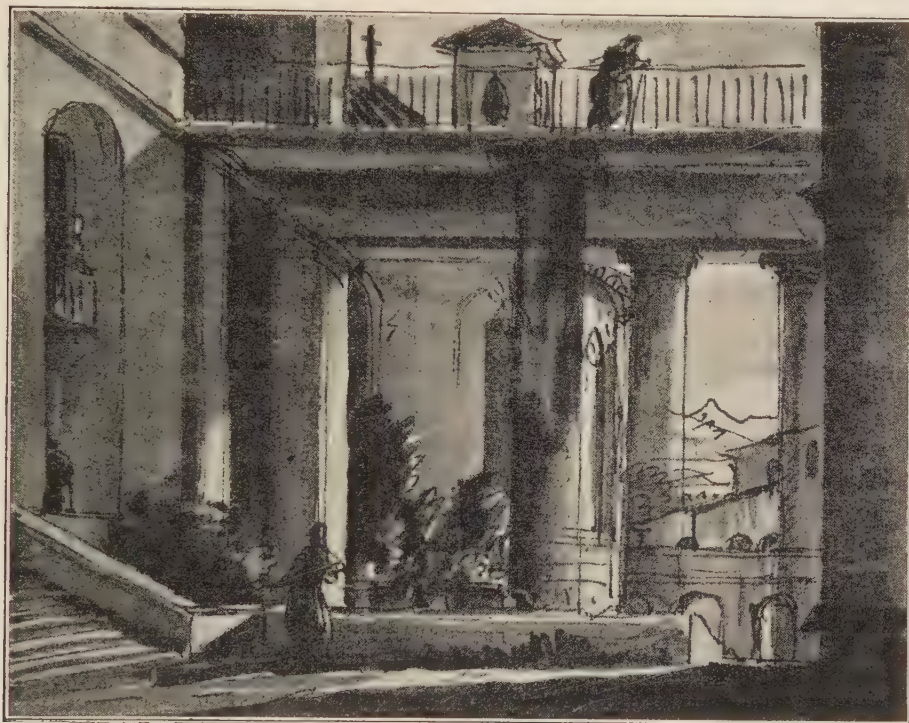
Par contre, le souci de dater n'existait pour ainsi dire pas pour Nicolle. N'était-ce pas, d'ailleurs, l'usage courant à son époque ? Fort peu de dates, lacune regrettable pour le genre qu'il pratiqua. De rares exceptions seront indiquées plus loin, et se répartissent sur sept années seulement.

Nicollé compta parmi ses contemporains des artistes célèbres qu'il connut, à n'en pas douter : Fragonard, Joseph Vernet, Hubert Robert<sup>1</sup>, pour ne citer que ceux-là ; et qu'il ait pu se rencontrer avec le dernier en Italie, lorsque celui-ci en subit à nouveau l'attraction à soixante ans passés, est chose assez admissible. Son admiration devait être acquise à ces maîtres. Toutefois il ne subit de leur part aucune influence. Tranquillement, sans dévier de ses principes, il poursuivit sa voie, conserva sa vision des choses, qu'on pourrait dire déjà fin de siècle pour l'époque ; sévère à lui-même, constant dans ses formules sans être pour cela ennemi de la fantaisie, il a même sacrifié à celle-ci, suivant en cela le goût prononcé de son temps, mais dans une mesure plus pondérée et plus sage. Aussi quel heureux et séduisant parfum ne se dégage-t-il pas de presque toutes ses aquarelles, quelle pénétrante saveur dans ces images d'un passé figé depuis tant de siècles ou celles d'un art nouveau que le temps récent ou présent mettait sous ses yeux avides ! Tels coins de Rome de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui abolis et oubliés, même parmi les moindres, avaient sollicité sa curiosité, et il prit soin de les noter et de les reprendre avec cette louable conscience de l'intérêt qu'ils présentaient. Il peindra sans hésiter un des beaux monuments, soit anciens, soit modernes, de la ville des Césars et des papes aussi bien qu'un éven-

1. Nicolle a reproduit à l'aquarelle un dessin d'Hubert Robert (vente Bruun-Neergaard).



taire de marchandises installé dans un coin ou un reste de ruines. Quand il a peint en raccourci la *Place de la Juiverie*, à Rome, ce ne fut pas, à coup sûr, à cause de la beauté du cadre ou du côté pittoresque, mais la vue d'un redoutable instrument de supplice ou de châtiment le frappa, une potence, qui de son temps fonctionnait sans doute encore, car il nous montre l'équerre gigantesque, haut dressée, munie de sa corde qui pend sinistrement ; voilà, certes, ce qui sollicita le pinceau de l'artiste flâneur dans



PORTIQUE D'ÉGLISE ITALIENNE

ESQUISSE A LA PLUME DE ROSEAU ET A LA SÉPIA, PAR V.-J. NICOLLE

(Appartient à M. Seymour de Ricci.)

Rome. Et, par ailleurs, il s'arrêtera plus d'une fois devant un des nombreux édifices que la dévotion italienne affectionne, dont elle s'est montrée si prodigue et qui abondaient alors dans la Ville Éternelle : oratoires, petites chapelles, chemins de croix. Nicolle les connaissait tous, et plus d'un nous a été conservé grâce à lui, agrémenté souvent du trait de piété coutumier : aumône au saint homme préposé à l'oratoire, femme du peuple en dévotion, agenouillée en prière, baisant une croix de fer ou de bronze plaquée au mur, capucin prêchant en plein air un petit groupe de fidèles ; ou bien, encore, il figure sur une place un marchand d'orviétan ou quelque autre charlatan ;

ou, enfin, il plante devant un monument soit païen, soit chrétien, un groupe de voyageurs avec leur *cicerone* qui, le bras tendu, donne des explications.

Nicolle donc fut un peintre de l'Italie indiscutablement : on le voit à Florence, à Venise, à Bologne, à Naples, et surtout à Rome, à ce point qu'il semble, comme à dessein, avoir voulu résumer son goût, sa carrière et son œuvre italienne dans une de ses pièces capitales : la *Vue du Campo Vaccino* ;

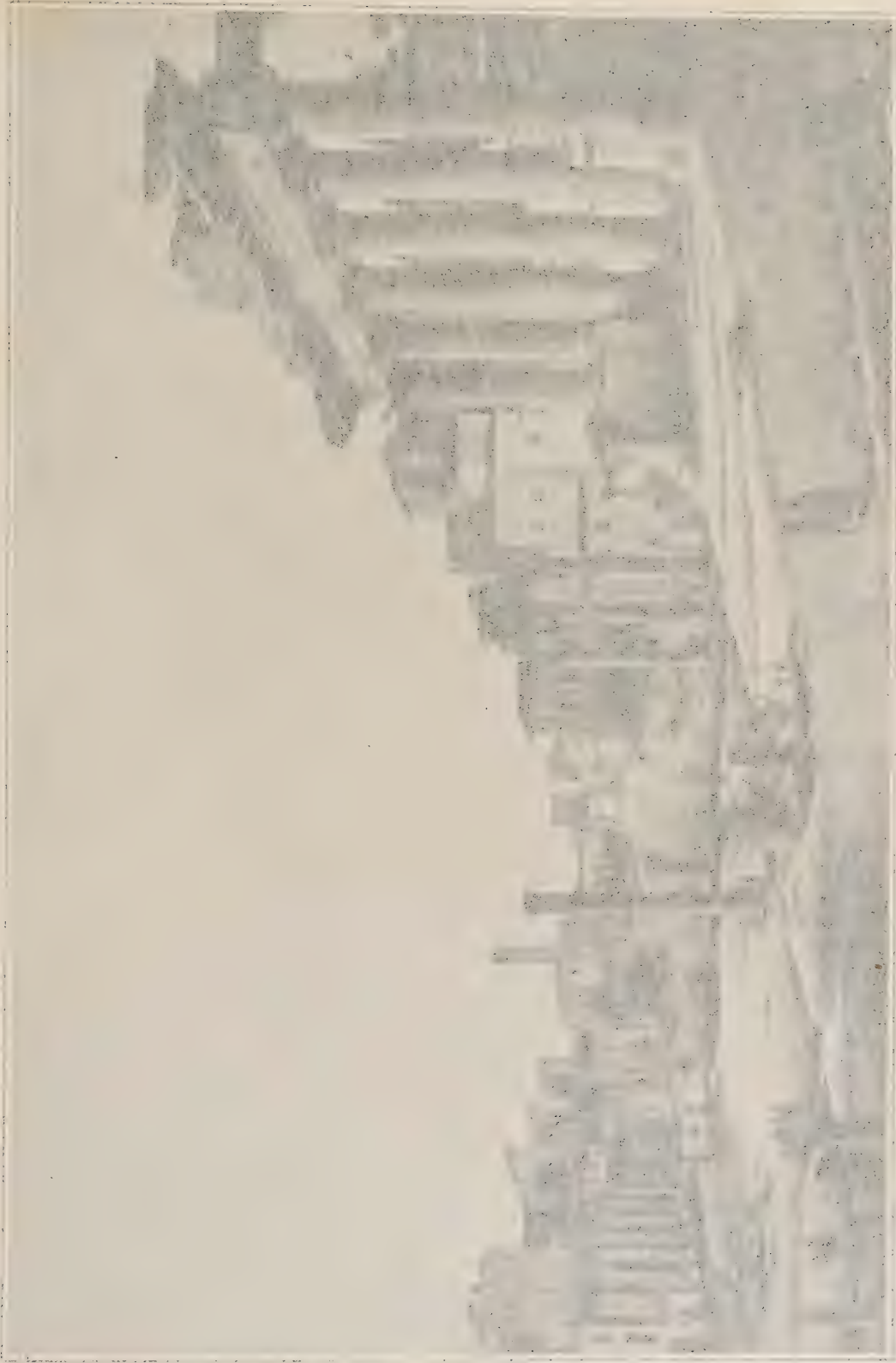


VUE DE LA SEINE AU PONT-NEUF  
PRISE D'UN ŒIL-DE-BŒUF  
DE LA COLONNADE DU LOUVRE  
AQUARELLE SIGNÉE « V. J. NICOLLE »  
(Musée Carnavalet.)

là, au milieu de tous les monuments tant anciens que modernes, au cœur même de la cité romaine, le Forum, il s'est représenté debout devant son chevalet, peignant la vaste enceinte encadrée de tous ces témoins vénérables. C'est lui-même, Nicolle, nu-tête, élégamment vêtu d'un costume rayé jaune et bleu, la palette à la main, entouré de connaisseurs et de curieux. Ira-t-on dire qu'il n'a pas cherché dans cette superbe aquarelle, son œuvre capitale, à mettre le reflet de sa vie d'artiste dans la Ville Éternelle, autant pour la bien définir que pour en perpétuer le souvenir ?

Peut-être doit-on lui voir un curieux pendant dans une aquarelle anté-

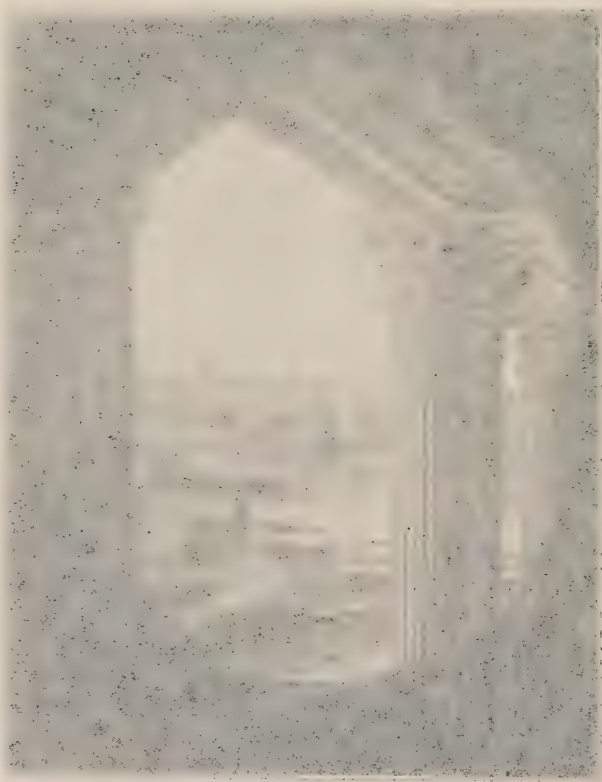
rieure. Un jour qu'acharné dans la recherche je fouillais un dossier, je mets la main sur une aquatinte coloriée, portant le *delineavit* de Nicolle, intitulée : *L'Hôtellerie dell' Isola Tiberina à Rome*. J'examine : une haute porte cintrée fait une large entrée, sur laquelle s'ouvre au fond une cour avec un départ d'escalier en pierre ; un voyageur, vu de dos, couvert d'un grand manteau rouge, la tête coiffée d'un chapeau à larges bords, debout près de la porte, parle avec une femme qu'on ne voit qu'à demi. Ce



24 — TEMPLE VESPASIN A ROME  
AQUARELLE PAR V. J. NICOLLE  
(Collection de Mme la baronne F. Oppenheim.)



Il se tient devant un monument soit païen, soit chrétien, un groupe d'hommes, avec leur *cicerone* qui, le bras tendu, donne des explications. C'est tout un peintre de l'Italie indiscutablement : on le voit à Florence, à Bologne, à Naples, et surtout à Rome, à ce point qu'il a le dessein, avoir voulu résumer son goût, sa carrière et son œuvre dans une de ses pièces capitales : la *Vue du Campo Vaccino* ;



LA SEINE AU PONT-NEUF  
PRISE D'UN ŒIL-DE-BŒUF  
DE LA COLONNADÉ DU LOUVRE  
ŒUVRE SIGNÉE « V. J. NICOLLE »  
(Musée Carnavalet.)

là, au milieu de tous les monuments tant anciens que modernes, au cœur même de la cité romaine, le Forum, il s'est représenté debout devant son chevalet, peignant la vaste enceinte encadrée de tous ces témoins vénérables. C'est lui-même, Nicolle, nu-tête, élégamment vêtu d'un costume rayé jaune et bleu, la palette à la main, entouré de connaisseurs et de curieux. Ira-t-on dire qu'il n'a pas cherché dans cette superbe aquarelle, son œuvre capitale, à mettre le reflet de sa vie d'artiste dans la Ville Éternelle, autant pour la bien définir que pour en perpétuer le souvenir ?

Peut-être doit-on lui voir un curieux pendant dans une aquarelle anté-

En pour qu'acharné dans la recherche je fouillais un dossier, je tombai sur une aquarelle coloriée, portant le *delineavit* de Nicolle, *L'Hotellerie dell' Isola Tiberina à Rome*. J'examine : une haute bâtisse à une large entrée, sur laquelle s'ouvre au fond une cour d'escalier en pierre ; un voyageur, vu de dos, couvert d'un manteau rouge, la tête coiffée d'un chapeau à larges bords, debout et parlant avec une femme qu'on ne voit qu'à demi. Ce



LE CAMPO VACCINO A ROME

AQUARELLE PAR V.-J. NICOLLE

(Collection de Mme la baronne F. Oppenheim.)





voyageur, c'est Nicolle. Il débarque à Rome. Ce coffre sur l'épaule d'un *facchino* qui monte l'escalier du fond, est le sien. Il fait son prix avec l'hôtesse. Le lieu est d'une banalité absolue ; alors, pourquoi Nicolle aurait-il pris soin de le reproduire, si ce n'était l'*albergo* très simple où il descendit à Rome à ses débuts ? Que ne s'avisa-t-il d'y mettre une date ? C'eût été le cas ou jamais.

Et maintenant, si, après avoir jeté un coup d'œil général sur l'ensemble de la carrière de Nicolle, la tentation, de même que la curiosité, nous prend de prêter attention à quelques-unes des œuvres les plus saillantes, nous n'avons,



VUE DE LA COLONNADE DU LOUVRE (VERS 1815)

AQUARELLE SIGNÉE « V. J. NICOLLE »

(Collection de Mme la baronne F. Oppenheim.)

pour ainsi dire, qu'à nous promener parmi toutes ces vues, tant de France que d'Italie, pour nous arrêter seulement aux plus dignes de remarque et aux plus spéciales. Mais encore ferai-je observer que cette pérégrination se devra limiter à certains groupes d'œuvres possédées par les amateurs parisiens, car il est tout naturel de supposer qu'un certain nombre d'aquarelles de l'artiste doivent subsister en Italie, surtout aux mains des collectionneurs de Rome, déduction que rien jusqu'ici n'est venu vérifier.

Nicolle, en effet, ne fut pas et ne resta pas ignoré de tous. Seulement sa modeste notoriété ne trouva crédit que chez un petit nombre d'amateurs éclairés et délicats ; le grand public panurge ne se douta en aucune façon de l'œuvre attachante de ce petit maître. Notez, d'abord, que ses contempo-

rains le goûtèrent fort et recherchaient ses œuvres. Plus près de nous, dira-t-on qu'un collectionneur comme H. Destailleur s'est illusionné sur sa valeur ? Cet amateur parvint à réunir 360 Nicolle, attachant ses recherches tout aussi bien aux pièces sur l'Italie que sur Paris dont on trouve, dans sa collection de documents sur le vieux Paris<sup>1</sup>, trente aquarelles ; dans ce nombre peuvent se compter les plus remarquables et des plus séduisantes œuvres de l'artiste, constituant des documents d'un intérêt indiscutable. Je ne citerai pas comme autre exemple la vente de M<sup>me</sup> H..., dont je parlerai plus loin, et qui présentait une suite de trois cents dessins et aquarelles de



VUE DU TEMPLE DE VESTA, ACTUELLEMENT SAINTE-MARIE-DU-SOLEIL, A ROME  
AQUARELLE SIGNÉE « V. J. NICOLLE »

(Collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim.)

Nicolle ; il dut y avoir là un cas particulier<sup>2</sup>. Mais, de nos jours, quelques amateurs ont bien compris le mérite, l'intérêt et le charme indéniables de ses petits tableaux.

A la collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim revient sans conteste la préséance. Elle est représentée par cent vingt aquarelles de Nicolle, dont la

1. Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes : collection H. Destailleur, tomes II, III, IV, V et VI.

2. M. le D<sup>r</sup> Mireur a donné dans son *Dictionnaire des ventes d'art* une nomenclature des œuvres de Nicolle passées en vente publique de 1814 à 1900, référence utile au point de vue des recherches, mais non sans quelques lacunes et erreurs.

moitié est signée, et par un album de soixante-douze croquis, esquisses et aquarelles ; la presque totalité est sur l'Italie. Je me plairai ensuite à citer la série des vingt-six aquarelles réunies avec goût par le D<sup>r</sup> Maurice de Fleury, entre autres : une *Vue de la fontaine Pauline, située sur le mont Janicule ou Aureo, à Rome*, très heureuse d'effet ; une *Vue du Tibre et de l'entrée du pont Emilius du côté de Rome*, délicieux petit tableau d'une grande finesse, etc.

Il y aurait injustice à ne pas citer au nombre des amateurs qui ont su apprécier les œuvres de ce petit maître aquarelliste : M. Bourgarel, qui pos-



LE PONTE ROTTO (?), A ROME  
AQUARELLE SIGNÉE « V. NICOLLE »  
(Collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim.)

sédait quatre vues de Paris, passées depuis dans la belle collection de M. David Weill ; feu M. le comte de Reiset ; M. Forestier, à la vente duquel figuraient, en décembre 1871, soixante-huit œuvres de Nicolle ; M. Seymour de Ricci, aux mains duquel est actuellement un album de croquis et de lavis, dont un est reproduit ici.

Certains musées en possèdent également. A Paris, en dehors de la collection Destailleur au Cabinet des estampes, notre Musée Carnavalet en compte six, et se trouve surtout riche d'une œuvre remarquable autant qu'originale : une vue plongeante sur la Seine et le Pont-Neuf, rive gauche, et la partie de la ville qui s'étage au-dessus, prise à travers l'œil-de-bœuf



s'ouvrant tout au haut de la colonnade du Louvre, effet de contraste que Nicolle traita avec une habileté rare. L'une des aquarelles est signée, et datée 1770 ; l'artiste n'avait donc que seize ans ; aussi est-elle fort appliquée, mais sèche et froide. A l'Institut se trouve maintenant une aquarelle remarquable et de dimensions inusitées, léguée par l'architecte Bernier : une *Vue de la place Navone, à Rome*, signée, œuvre prodigieuse par le détail infini, où s'anime tout un petit monde pris sur le vif et d'une rare exécution.

Le Musée de Lille<sup>1</sup> ne pouvait guère manquer de s'intéresser à l'œuvre de



VUE DU CHATEAU DE VALENÇAY  
AQUARELLE SIGNÉE « NICOLLE 1799 »  
(Collection de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim.)

Nicolle. La ville elle-même fit l'acquisition de quatre ou cinq aquarelles, dont quatre sur Rome et une de Nîmes, et dont trois sont signées.

Est-ce à dire que là se borne l'indication des œuvres subsistantes de Nicolle ? Il s'en faut, car il en est forcément qui me restent ignorées ; il en est aussi qui sont disséminées isolément chez des particuliers faisant partie de la petite catégorie de ceux qui considèrent qu'il ne faut pas divulguer les œuvres d'art. Je me fais un devoir de rester discret à leur égard, mais non de partager leur façon de voir.

1. La double erreur du catalogue est de faire naître Nicolle à Besançon, et de donner comme dates extrêmes 1701 et 1784.

Cette revue poussée à la limite que je puis actuellement lui donner, je reviens à la vente de M<sup>me</sup> H... dont la notice indique une « suite de trois cents dessins par Nicolle représentant des vues d'Italie et les principaux monuments de Rome. Encadrés en feuille et sous verre ». Elle eut lieu à Paris, à l'hôtel de Bullion, le lundi 31 mars et le mardi 1<sup>er</sup> avril 1828. Nous sommes là en présence d'un fait qui mérite attention : trois cents dessins et aquarelles de Nicolle chez un même possesseur, et dont la vente se fait deux ans après la mort de l'artiste ! Qui était cette dame H... ? Collectionneur ou héritière de Nicolle ? Il semble que la dernière hypothèse toucherait de plus



UNE ARCADE DU PONT-AU-CHANGE  
AQUARELLE SIGNÉE « NICOLLE 1779 »  
(Collection H. Destailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

près à la vérité. La chose serait à élucider. Ainsi, voilà groupés 300 dessins de Nicolle sur Rome et l'Italie ! Toutefois la notice du catalogue n'est pas absolument véridique, car elle mentionne dans cette suite copieuse plus d'une vue de France et de Paris, et même de celles qu'on aurait intérêt à connaître. Il y avait là, semble-t-il, tout un lot de croquis, dessins, aquarelles, de documents laissés par Nicolle, comme un fond d'atelier.

Toutes ces œuvres éparses — c'est le moment de le bien spécifier — constituent un véritable musée monumental de Paris et de Rome, qui, non seulement, captive par l'adresse de l'exécution, la saveur du passé, mais encore incite à la curiosité, à l'étude.

Je défie un homme de goût de rester indifférent devant la *Vue de la Colon-*

*nade du Louvre* (collection F. Oppenheim) exécutée dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, après la disparition de la rue du Petit-Bourbon, montrant encore le coin de la terrasse de l'hôtel d'Angiviller, qui faisait alors l'angle de la rue des Poulies, l'actuelle rue du Louvre.

Au fait, puisque nous avons commencé, continuons à pérégriner dans la collection Oppenheim : elle en vaut la peine. Arrêtez-vous longuement devant la *Vue du Campo Vaccino à Rome*, que j'ai citée plus haut, œuvre considérable et de grande dimension (0,660 × 0,438). Cette vue embrasse une grande partie du Forum ; Nicolle l'a prise du pied du Capitole, elle est d'un intérêt provocant vraiment, œuvre capitale où l'artiste a mis tout son savoir et montre à quel point il sut mettre à profit les leçons de son maître, l'architecte Petit-Radel. Un coup d'œil en passant sur le *Temple de Vesta* (actuellement *Sainte-Marie-du-Soleil*) : dans quelle atmosphère harmonieuse baigne sa forme ronde et sous quel ciel pur, limpide et argenté !

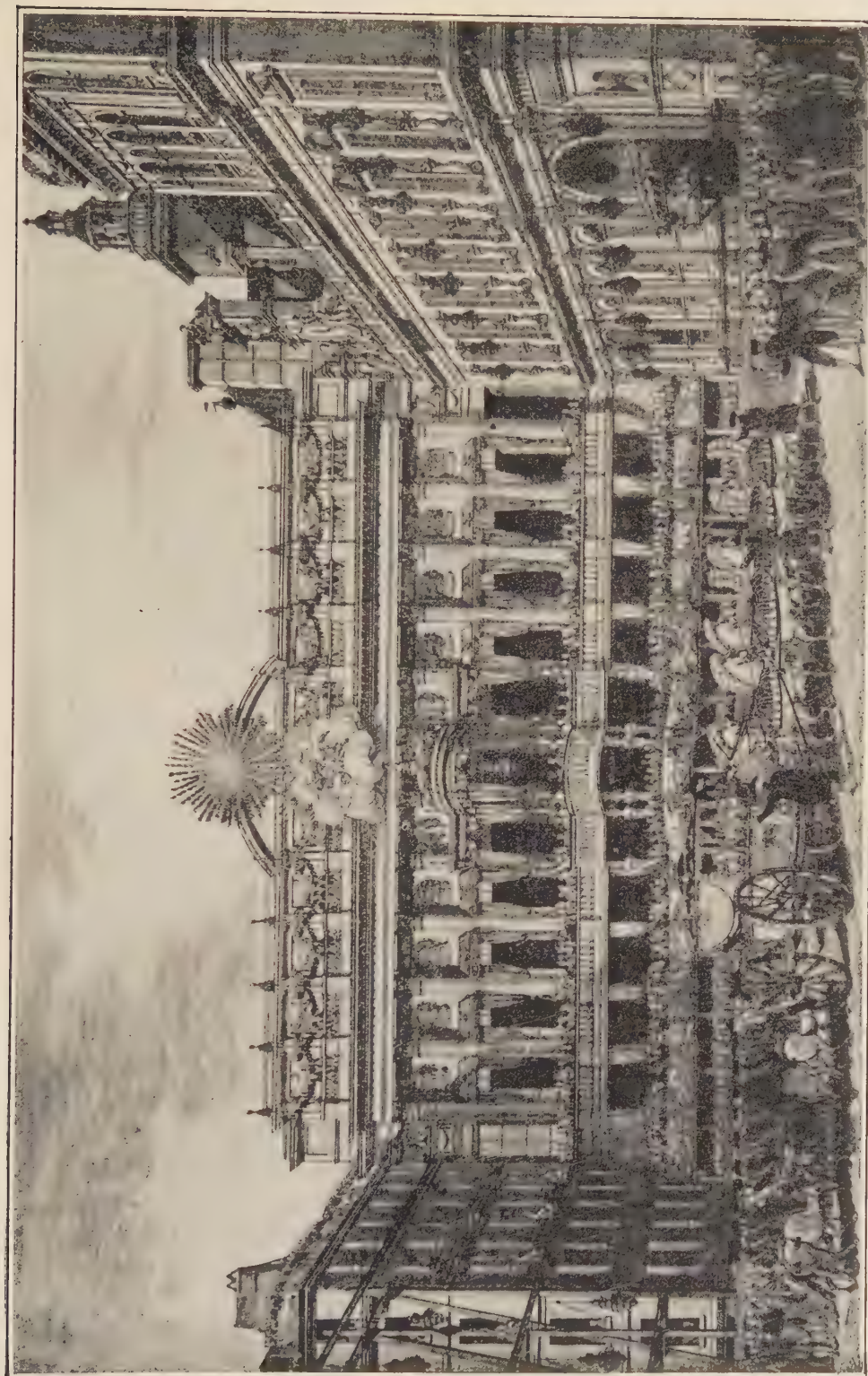
Mais, je n'ose vous entraîner plus loin dans la Rome de cette collection Oppenheim ; j'aurais pourtant encore vingt autres très précieuses vues à vous montrer, ne serait-ce que la vue du *Ponte Rotto*. Poussons jusqu'à Naples ; jetez les yeux sur ce tout petit cadre et considérez cette vaste *Vue des monts Vésuve et de la Somma et du golfe de Naples prise de la montée de Capo di Monte* : vous reconnaîtrez avec quelle finesse quelle légèreté de pinceau Nicolle a su traduire de grands espaces, rendre de belles lignes, se montrer réellement habile et excellent paysagiste. Mais le temps nous fait défaut, comme souvent en voyage ; reprenons la route de France. Vous voudriez vous attarder à regarder ces autres vues de Naples, de Messine, et cette *Place de Bologne* avec ses tours penchées ; et Venise ? Ah oui ! mais, nous n'en finirions pas.

Avant de rentrer à Paris, Nicolle nous mène au *Château de Valençay*. Le détour vaut la peine. Quel bel effet monumental il avait à rendre et comme il y a réussi ! Et savez-vous en quelle année nous sommes ? En 1799. C'est chose plutôt exceptionnelle dans son œuvre que cette date. Le motif, on ne le saisit pas ; fut-il l'hôte du châtelain de Valençay ?

Nous voilà enfin à Paris. Rendons-nous sans tarder à la collection Destailleur. Le régal n'est pas moindre à fouiller du regard la chère et savoureuse physionomie de notre vieille capitale, celle de 1779, précieuse date fixée par Nicolle pour cette seule année, et la valeur de certaines de ces images si fidèles n'est pas moindre non plus. Ces œuvres remarquables établissent en outre que Nicolle, à cette date (il avait vingt-cinq ans), était en pleine possession de son talent.

Donc, je l'ai dit, esquisses et aquarelles, tant petites que grandes, l'excellent collectionneur avait su réunir trente pièces, mais il faut se borner ici à





VUE EXTÉRIEURE ET PERSPECTIVE DE LA SALLE PRÉPARÉE PAR LA VILLE DE PARIS POUR LE FESTIN DONNÉ A LEURS MAJESTÉS  
A L'OCCASION DE LA NAISSANCE DE MONSIEUR LE DAUPHIN, LE 21 JANVIER 1782  
EAU-FORTE ORIGINALE DE V.-J. NICOLLE

citer de celles du plus rare mérite et du plus grand intérêt. Charmante la petite *Vue du Palais-Royal sous Louis XVI* : c'est au bord de la Seine que l'artiste nous mène ; il y travailla souvent et dans de grandes dimensions.

Suivons-le dans quelques-unes de ses étapes, et regardons par-dessus son épaule tandis qu'il est absorbé dans son travail : *Vue du pont Notre-Dame et de l'Archevêché*, *Vue du Pont-Neuf et de la Samaritaine*<sup>1</sup>, *Le Pont-Neuf et les Grands-Augustins*, ces derniers donnant une austère et curieuse allure à ce côté Sud du quai ; *Vue du Louvre*, celle-ci superbe, quoique un peu frottée, et pleine d'autorité ; *Arcade du Pont-au-Change*, magistrale également, signée « Nicolle » au bas d'une affiche collée au mur, et datée 1779. C'est comme un panorama d'une partie des bords de la Seine : les ponts qui se suivent et s'espacent, les moires de l'eau, le dessous des ponts avec les reflets sous les arches, des restes de charpentes à demi noyées, la fuite des rives ou des quais surmontés de vieilles fabriques et de maisons qui bordent le fleuve et le surplombent, le mouvement des barques, le trafic des bateliers, maints détails typiques, tout est observé, noté, fixé avec amour et soin, avec une sorte de délectation à bien saisir et rendre l'attachante physionomie sous un ciel tout parisien, séquanien pour mieux dire, tantôt un peu grisé, tantôt frais et clair comme un visage bien ouvert.

\*  
\* \*

Reste à signaler le côté le moins connu du talent de Nicolle, celui d'aquarelliste. Mettre la main sur une de ses eaux-fortes est chance rare. Ch. Le Blanc, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*<sup>2</sup>, en donne une bien courte liste, six pièces au total ; c'est mince production. Il semblerait qu'il n'a pu tout connaître. Ce sont des vues de Rome. Ch. Le Blanc les cite sans commentaire ; en voici les titres : *Colonne Antonine* ; *Colonne Trajane* ; *Château Saint-Ange* ; *Place de l'École grecque* ; *Temple de Sainte-Marie-Majeure*, et *Temple de Saint-Georges*, planches in-8 en largeur. L'auteur du *Manuel* semble totalement ignorer les six pièces mentionnées par P. de Baudicour, dont quatre vues d'Italie composées, et deux toutes spéciales consacrées à Paris : *Un feu d'artifice*, et *La salle préparée par la Ville de Paris pour le festin donné à Leurs Majestés à l'occasion de la naissance du Dauphin le 21 janvier 1782*<sup>3</sup>. Observons ici, une fois de plus, que Nicolle quand il manie la pointe, consacre encore presque tout son patient travail aux monuments de Rome.

1. Ces deux aquarelles, ainsi que celle de *L'Arcade du Pont-au-Change*, sont datées 1779.

2. T. III, p. 99.

3. Ces deux eaux-fortes, rarissimes, sont au Musée Carnavalet.



\*  
\* \* \*

Dans ces quelques pages on ne devra voir qu'un essai sur un artiste dont on a jusqu'ici négligé l'étude, malgré la valeur et le réel intérêt que présente son œuvre. On ne saurait toutefois ne lui trouver que des qualités : avec beaucoup de variété, d'agrément, de couleur, de rare délicatesse, il faut avouer qu'une manière un peu sèche et rectiligne caractérise les procédés d'exécution de Nicolle. N'allons pas nous montrer autrement surpris sur ce point, ni que le sens de l'architecture ait pu influencer et prédominer en lui, effet logique des fortes leçons qu'il avait reçues de Petit-Radel dans cet art, ne l'oublions pas. D'ailleurs cette marque n'est pas toujours sensible, car l'artiste est quand même présent et c'est un régal de le suivre dans toute sa production.

Et maintenant, si l'on veut définir l'œuvre de Nicolle et le classer dans un genre, on peut dire qu'il fut avant tout un peintre de monuments et, en même temps, ce que nous appelons aujourd'hui un « plein-airiste ». Tel se révèle son œuvre entier ; on n'y rencontre pour ainsi dire jamais un intérieur : on me mettrait fort en peine d'en citer plus de deux, qu'il fit exceptionnellement. Il fut même un plein-airiste sensible, délicat, saisissant les nuances toutes spéciales au ciel italien ; un grand nombre de ses ciels sont remarquables de finesse, de lumière et même de grandeur. Il fut très sensible à la beauté de cet élément si important d'une vue ou d'un paysage, et il excella à les rendre dans toutes les gammes de tons et d'effets : finesse, légèreté, fraîcheur, profondeur, espace, luminosité, coloration riche, douce ou morne, il enveloppe son petit tableau dans l'atmosphère du jour ou de l'heure qui l'a séduit et qui convient le mieux au sujet.

En résumé, à considérer toute la production connue de Nicolle, résultat d'une tâche considérable, on y reconnaît un œuvre d'une grande conscience, qui doit, au demeurant, refléter l'homme qui en est l'auteur, soigneux, appliqué, scrupuleux, l'opposé du désordonné et du fougueux, mais sensible, très observateur, avec le don d'une perception fidèle ; pour le bien qualifier en un mot, un artiste d'une parfaite probité.

J'ajoute qu'il faudra revenir à V.-J. Nicolle. Il mérite une étude plus poussée, car, c'est à la fois un artiste charmant et un livre tout ouvert, fort instructif et des plus intéressants.

HENRI BOUCHER



## L'ANCIEN TRIPTYQUE DE NOTRE-DAME DE BOURG

---



La sacristie de l'église Notre-Dame de Bourg renferme un triptyque, d'assez belle allure, auquel manque malheureusement son panneau central, dont on ignore le sort ; seuls, les volets échappèrent à la ruine et, quoique haut placés, sous un éclairage à reflets, font un excellent effet<sup>1</sup>. Leur matière, un bois épais et résistant, a supporté sans trop de mal l'action des ans, mais la peinture de leur face externe a subi maints dégâts.

Les volets de cette face externe représentent la *Cène* ; l'auteur, ne pouvant figurer le Christ au milieu de personnages distribués sur deux panneaux mobiles, a dû le reléguer à l'une des extrémités. Au bout opposé, à droite, s'agenouillent les donateurs : un bourgeois, sa femme et ses trois enfants. Sur la face interne, on reconnaît, à gauche, un épisode légendaire de la marche au Golgotha : la *Rencontre du Christ et de sainte Véronique* ; à droite, la *Mise au tombeau*, datée de 1523. Ces deux motifs, mieux préservés, permettent d'étudier le métier du peintre inconnu auquel on doit ce triptyque et d'en rechercher les origines.

Pendant longtemps on se demanda sans succès quels pouvaient bien être les donateurs de cette œuvre ; il appartenait au docteur V. Nodet de nous les révéler. Grâce à cet investigateur judicieux et persévérant, nous les connaissons depuis 1904<sup>2</sup>.

1. Ces volets mesurent 1<sup>m</sup>50 environ sur 1<sup>m</sup>70. C'est leur face interne qui est exposée au spectateur ; mais, comme ils sont fixés sur un pivot, on les ouvre à volonté.

2. Cf. ses *Donateurs des tableaux de la sacristie de N.-D. de Bourg*, dans *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, 1904.

Vers 1516, il était devenu indispensable, pour achever Notre-Dame de Bourg dans de bonnes conditions, de jeter bas les chapelles particulières qui l'enserraient comme autant d'excroissances. On les reconstruisit aussitôt, et les possesseurs des anciennes chapelles obtinrent l'attribution des nouvelles au prix de 200 florins (à peu près 2 000 francs de notre monnaie). On découvre ces renseignements et bien d'autres choses encore en fouillant les registres municipaux, car ils fourmillent de détails utiles ; et l'on ne tarde pas à y remarquer, parmi les fondateurs, un certain seigneur Nicolas Chichon, docteur en tous droits, et sa femme Jacquemette de la Botte, qu'il est loisible de considérer désormais comme ayant offert les panneaux. Le docteur Nodet en donne des raisons qui paraissent irréfutables.

Les donateurs, nous le constatons par la peinture des volets, ont trois enfants et les panneaux sont de l'an 1523. Or les autres fondateurs, autour de Chichon, les voici : c'étaient Laurent de Gorrevod, gouverneur de Bresse, dont l'unique enfant succomba peu après sa naissance ; le seigneur de Rivoiré, mort au début du printemps de 1522 ; Tondut et François Blondet, tous deux ecclésiastiques, et dame Alix Bergier, qui était veuve. Un seul fondateur est trois fois père : Nicolas Chichon, dont un manuscrit de la Bibliothèque de Bourg divulgue la famille<sup>1</sup>. Ses enfants, ce sont bien deux garçons et une fille, comme sur le panneau de la *Cène*. C'est donc lui, selon toute vraisemblance, le donateur du triptyque. Après de telles coïncidences, en pouvons-nous douter ? Au surplus les âges de ce donateur, de son épouse et de leurs enfants correspondent parfaitement aux âges qu'avaient en 1523 notre docteur et les siens.

Enfin, une particularité des costumes de Nicolas et de Jacquemette achève de corroborer ces diverses raisons ; leurs vêtements s'ornent de martre, parure interdite par les statuts de Savoie aux simples écuyers, aux simples docteurs et licenciés soit en droit, soit en médecine et à leurs fils, mais permise à la famille Chichon, nous le savons par l'inventaire de l'habillement d'Antoinette Monnier, issue de ce rameau. Le moindre accessoire ayant une importance en de telles questions, notons encore qu'un chien se profile auprès du donateur, dont justement les armes étaient d'azur à un chien passant.

Dans l'ancienne église de Bourg, la chapelle des Chichon était appelée de la Botte ; elle fut promptement réédifiée en 1517-1518 et, le 25 avril 1525, ils en reprenaient effectivement possession, la somme requise ayant été versée. Les verrières que timbraient leurs armes et celles de leurs alliés existèrent jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle.

1. *Généalogie de la famille Monnier* (n° 54 du catalogue), écrite vers 1780. La famille Chichon sortait de Treffort, dans la région de Bourg ; le frère de Nicolas fut curé de cette paroisse de 1509 à 1536.

Quant au peintre, son état civil reste enveloppé de mystère ; on n'a pas encore mis la main sur un seul document écrit à son sujet. Pour le connaître quelque peu, il faut se contenter d'interroger son œuvre. Très probablement a-t-elle été peinte à Bourg et l'on a vu qu'elle porte la date de 1523. A cette époque, Jean Clouet vient de succéder à Bourdichon dans la charge de valet de garde-robe extraordinaire de François I<sup>er</sup> ; il est dans toute sa force créatrice et va tracer quelques-unes de ses effigies les plus parlantes. Beaucoup de nos provinces possèdent, comme Paris, des peintres bien doués. Si Jean Cousin n'en est qu'à ses études de début, Cornelis de La Haye a déjà des commandes. Nos artistes s'appliquent alors plus que jamais à souligner les caractères individuels ; ils continuent dignement leurs aînés qui, dès le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, témoignent d'un vif désir de rendre les physionomies avec exactitude.

Du diptyque peint par Fouquet pour Étienne Chevalier au *Buisson ardent* de Froment et au triptyque de la cathédrale de Moulins, les figures les mieux venues de presque tous les motifs inspirés par la religion, ne sont-elles pas celles des donateurs ? En sculpture, du *Saint Jean l'Évangéliste* de Loches (Musée du Louvre) aux scènes taillées par Jean Soulas pour le tour du chœur de Chartres, la plupart des saints personnages ne sont-ils pas individualisés avec un aussi grand souci de vérité que les images des rois et des gisants ?

Au moment où François I<sup>er</sup> commence de régner, on goûte infiniment le portrait ; bientôt la mode va s'en répandre. Peintres et sculpteurs sont entraînés tout naturellement à procéder en portraitistes jusque dans les scènes qu'ils ont à composer. D'une extrémité à l'autre du pays, tous tentent alors d'aller plus loin que la seule bonne représentation des traits ; la ressemblance plastique ne leur suffit plus, ils se voudraient — maintes œuvres incitent à le croire — révélateurs d'individualités. Qualités bien françaises d'ailleurs : vivifier l'art par une structure normale, loyale, intègre, des formes a toujours été une des caractéristiques de nos artistes. Mais, au moment qui nous occupe, nos interprètes de figures cherchent presque tous leur voie en suivant avec attention, et très souvent en disciples, les résultats obtenus en Italie ou dans les Flandres par les plus forts ou les plus habiles ; quelques-uns même scrutent avec un égal intérêt les peintures de ces différents pays, leur demandant mille éléments et tâchent de les combiner sans choir dans le pastiche. Au groupe de ces derniers se rattache le peintre de Notre-Dame de Bourg.

De quelle région venait-il, où avait-il été formé ? Questions peu commodes à résoudre. La Bresse, ce carrefour de routes importantes, était alors sillonnée d'assez nombreux artistes ; il y en avait des pays nordiques et



d'au delà les Alpes presque autant que de nos provinces, et quelquefois leurs œuvres se ressemblaient étrangement. Voyons comment notre inconnu comprenait son art et réalisait ses thèmes.

Un simple coup d'œil sur la *Cène* suffit pour constater qu'il lui manquait le don de relier entre eux des personnages. Certes l'ordonnance d'un tel motif présente de sérieuses difficultés, mais quel décorateur de race ne parvient à les surmonter, à les tourner ? Notre peintre, lui, n'a pu disposer ses convives d'une manière satisfaisante, il les a collés un peu tous les uns à côté des autres ; mais il en a construit les têtes, comme celles du donateur et des siens, avec un ferme vouloir de véracité, il en a creusé, animé les physiologies non sans succès.

Le Christ et les Apôtres réunis sur le volet gauche ont lamentablement souffert ; on ne distingue plus que le voisin de saint Jean, d'une mine éloquente et d'un costume bigarré : une tunique presque jaune serin avec des manches vertes. Les Apôtres de droite sont, par bonheur, mieux conservés : tous valent par des visages qui livrent bien leurs sentiments, surtout celui, vêtu de rouge, qui s'appuie sur la table, et celui qui se tient à l'extrême bout. De même, les donateurs sont d'un naturel savoureux, d'un accent de terroir très justement saisi.

Dans l'épisode de sainte Véronique, l'artiste a très probablement voulu donner l'illusion d'une foule ; les acteurs entassés s'entremêlent, ils grouillent et remplissent leur rôle en conscience, ils ne forment pas la scène décorative qu'exigeait la destination de l'ouvrage. Même insouciance de l'harmonie quant aux tonalités ; aucune concordance dans leur disposition : c'est un ensemble de tons neutres où dominent quelques rougeâtres (manteaux de Véronique et de la Vierge, tunique du Cyrénéen), où n'apparaissent qu'une coloration aujourd'hui très atténuée : le jaune de l'habit d'un chef à cheval ; qu'une nuance : le rose assez fin de la toque de l'homme de gauche qui soulève la croix ; qu'une note claire : la tunique blanc jaunâtre à parements bleu cendré du bourreau qui s'efforce de relever la victime. En revanche, il y a des figures tout à fait significatives par leurs mouvements comme par leurs faces : Véronique, l'homme barbu de gauche et le bourreau, si vrai qu'on s' imagine percevoir ses clameurs enrrouées.

La *Mise au tombeau* est le mieux composé des trois motifs. Le groupe central — le Christ entre sa mère et la Madeleine — se détache sans dissonance, encore que les deux saintes se penchent trop dans le même sens. Les disciples des deux plans extrêmes, surtout Joseph d'Arimathie, à droite, se relient logiquement au groupe principal ; mais ceux qui flanquent la Vierge, mal amenés, notamment ce jeune homme silhouetté juste au-dessus de la tête du Sauveur, meublent le fond au détriment de l'effet d'ensemble.

Les tonalités sobres, quelques-unes même austères, s'accordent bien avec le thème : il s'en dégage une sensation de deuil. La Madeleine porte une robe brune, que drape très amplement, avec des plis sinueux, un manteau d'un bleuâtre attristant. Tous les autres assistants ont des vêtements mornes, et c'est un rouge grave que celui du bonnet de Joseph. Incontestablement

l'auteur avait des sollicitudes de bon peintre ; on le voit par la manière dont il a modelé le torse du Christ, dont il a dégradé non sans finesse le manteau de Madeleine, dont il a traité, en s'appliquant à leur conserver de la lumière, les blancs du linceul, de la coiffure de Marie et du turban du disciple de l'extrême gauche, sans doute Nicodème.

L'influence néerlandaise se manifeste dans ces panneaux sous l'aspect qu'elle prenait en Bourgogne vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, mais tempérée par l'influence italienne. Le peintre de cette *Messe de saint Grégoire* qui fut exécutée vers 1520 pour l'église de Marnay et a passé



LA MARCHÉ AU CALVAIRE :  
RENCONTRE DU CHRIST ET DE SAINTE VÉRONIQUE  
ÉCOLE FRANÇAISE (?) (1523)  
(Sacristie de l'église Notre-Dame, Bourg.)

dans la collection du duc de Bauffremont n'a pas craint d'aller jusqu'à la dureté en vue de mieux caractériser ; c'est que ce Bourguignon n'avait reçu qu'une empreinte : celle du Nord. Au contraire, dans les panneaux de Bourg, ce qui porte la marque étrangère s'allie si étroitement ou se mêle si bien au fonds français, qu'il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer, d'après l'examen des peintures, l'origine de leur auteur. Il semble, à certains signes, et surtout si l'on considère l'esprit de l'ouvrage, qu'il soit de chez nous ; cependant rien de décisif n'autorise à l'affirmer.



Dans les particularités comme dans les effets généraux, il vise droit à l'expressif. Il ne saurait obtenir ces équilibres de masses qui, d'un assemblage de figures, font, sans les dénuer de vraisemblance, un heureux concours de groupes. Le sens du décor harmonieux lui manque entièrement ; en revanche il a celui de l'arrangement scénique. Or, des artistes de cette sorte, on en trouve partout.

Ses prédispositions le poussent à traduire scrupuleusement l'individualité de ses personnages, à fixer leurs gestes en toute exactitude ; il procède en ceci avec une fidélité néerlandaise ; mais, s'il ne craint nullement de ponctuer les jeux de physionomies, il évite les expressions outrées. Comme ces tard venus de l'école bourguignonne auxquels on doit la *Vierge au donateur* de Notre-Dame de Dijon et la *Mort de la Vierge* du Musée de Lyon, il garde une mesure bien française. Si par quelques têtes, comme le saint Jean de l'*Ensevelissement*, et, dans certains endroits,



LA MISE AU TOMBEAU  
ÉCOLE FRANÇAISE (?) (1523)  
(Sacristie de l'église Notre-Dame, Bourg.)

par sa facture, il rappelle ses collègues d'outre-monts, la plupart de ses tonalités proviennent des palettes de nos peintres.

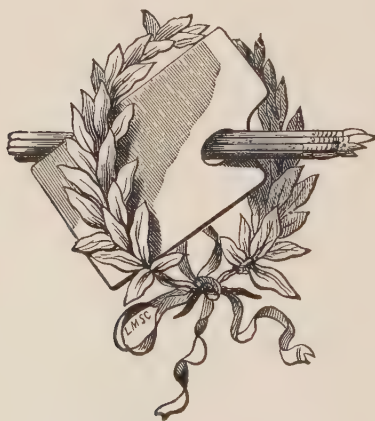
Enfin, même en cherchant le pathétique, il tient à rester naturel ; il ne tombe pas dans ces effets théâtraux dont abusent déjà tant d'Italiens. Ses interprétations ont cette bonne saveur de vérité, de chose vue, qui rend si sympathiques maintes œuvres de son époque, notamment trois tableaux antérieurs de bien peu d'années à ces panneaux : cette *Vierge* du Louvre qui fut attribuée naguère à Perréal sans raison suffisante et qui donne la sensa-



tion d'un portrait de jeune bourgeoise ; ce *Mariage mystique de sainte Catherine* (collection von Kaufmann, Berlin), que l'on pourrait prendre pour une réunion champêtre de personnes de qualité, une sorte de *garden party*, et cet *Ange annonçant à Abraham la naissance d'un fils* (au comte Durrieu, Paris), scène d'une franche intimité, foncièrement provinciale, bourguignonne en dépit du turban du vieillard et de la robe du messager céleste. Après avoir comparé les panneaux de Notre-Dame de Bourg, on serait tenté de dire que la *Cène* et l'*Ensevelissement* sont avant tout d'inspiration franco-bourguignonne, tandis que la *Rencontre de sainte Véronique* est italianisée, encore que la sainte y présente un type avallonnais et que les autres protagonistes aient plutôt un air flamand. Mais le départ des influences dans des œuvres d'une telle hybridité est quelque chose de si délicat, il entraîne à tant de subtilités, expose à tant d'erreurs, que mieux vaut ne pas s'y arrêter.

Aussi bien, peu importe que la nationalité de ce peintre demeure énigmatique : il suffit de savoir, en somme, où a été peint son triptyque et à quelle date. Son ouvrage est d'autant plus digne d'attention que nous n'avons pas trop de grandes peintures de notre xvi<sup>e</sup> siècle. Cet anonyme était un vigilant observateur et il a butiné autour de lui tout ce qu'il jugeait utilisable. Il n'était pas personnel, ou sa personnalité ne s'était pas encore dégagée en 1523, mais il amalgamait au mieux ce qu'il prenait à ses collègues. C'était un assimilateur habile et intelligent.

ALPHONSE GERMAIN



## UNE FAMILLE D'ARTISTES FRANCS-COMTOIS AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE : LES ROSSET



PORTRAIT DE JOSEPH ROSSET  
PEINT PAR SON FILS FRANÇOIS ROSSET  
(Musée de Besançon.)

Il est peu d'artistes comtois aussi dignes d'intérêt que ces Rosset de Saint-Claude qui se firent une si belle réputation au XVIII<sup>e</sup> siècle par leur talent de sculpteurs d'ivoire : il n'en était guère jusqu'ici de moins étudiés. Par le beau livre qu'il leur consacre<sup>1</sup>, M. Fischer ouvre la voie aux travaux à venir. Descendant lui-même de la vieille famille jurassienne des Rosset, où, de génération en génération, une tradition orale a conservé et transmis le souvenir des grands ancêtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, son ouvrage emprunte de ce fait une singulière valeur : consacré par un arrière-petit-fils à des aïeux vénérés, par un Franc-Comtois à des Franks-Comtois, il est un témoignage, émouvant parfois, et toujours coloré et vivant.

Il nous remet en quelque sorte sous les yeux les figures sympathiques et souriantes de Joseph Rosset, le plus remarquable de tous ces artistes, et de ses quatre fils : Jacques, Nicolas, François et Antoine Rosset, tous habiles à manier le ciseau ou tout au moins le pinceau, même le second qui embrassa la carrière ecclésiastique.

Une telle étude est une importante contribution à l'histoire de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle, où il faut faire une place, et non des moindres, aux modestes sculpteurs de Saint-

1. U. Fischer, *Une famille de sculpteurs et de peintres comtois : les Rosset* ; Paris, Imprimerie Lahure, 1919, in-16 (non mis dans le commerce).

Claude. D'autres artistes contemporains, les La Tour, les Chardin, les Greuze ont régné sur la toile ; les Pajou, les Pigalle, les Falconet vivent par le marbre ou par le bronze, mais les Rosset sont les maîtres de l'ivoire. Le marquis de Villette écrit en parlant de Joseph : « L'ivoire si cassant et si dur devenait entre ses mains une pâte amollie à sa volonté. » Jacques avait reçu de son père le même don précieux : à son exemple, il attaquait immédiatement ses sujets en pleine matière, sans avoir le plus souvent recours à la glaise. Quant à Antoine, M. Fischer peut écrire à son sujet : « L'ivoire, que dès l'adolescence il avait appris de son père à travailler en bas-relief, prit sous sa main, dans les petits sujets, un modelé d'une finesse extrême : ses médaillons eurent la délicatesse de la gaze. »

Outre leur virtuosité à sculpter l'ivoire, l'art des Rosset se caractérise encore par la vérité et la vie qu'ils savent donner à leurs figures. Frédéric II écrit à propos de Joseph : « Il n'y a personne qui sache donner la vie à un buste comme le sculpteur de Franche-Comté. » Mais quel éloge vaudrait pour notre génération assoiffée de vérité artistique la critique de Grimm, qui reproche à l'illustre Jurassien de ne pas donner à ses statuettes un air assez noble, défaut pardonnable, ajoute-t-il, « chez un homme qui n'est jamais sorti des gorges de Saint-Claude. » La vérité est que les Rosset, et particulièrement Joseph, savaient allier en dignes contemporains d'un La Tour, d'un Chardin, d'un Duplessis, l'élégance si française de leur temps avec le plus franc réalisme. C'est cet admirable secret que nous envions par-dessus tout au XVIII<sup>e</sup> siècle, non sans craindre qu'il ne l'ait emporté presque tout entier.

Assurément, M. Fischer n'a fait qu'ébaucher l'étude artistique des Rosset : il convie d'ailleurs de tous ses vœux ceux que peut tenter l'histoire de l'art à cette tâche délicate que son fils, Paul Fischer, jeune et brillant agrégé de l'Université, n'eût pas manqué de mener à bonne fin s'il n'avait été tué en Artois d'une balle en pleine tête, au début de la grande guerre. Il reste à définir avec plus de précision le talent si original des Rosset, à marquer les différences qui les distinguent entre eux et parmi les autres sculpteurs d'ivoire de leur temps, et, avant tout, à dresser de leurs œuvres un inventaire que M. Fischer a le mérite de commencer. Joseph et Jacques, tout au moins, ont beaucoup produit : le hasard des ventes et l'action du temps n'ont pas été tels qu'on ne puisse, aujourd'hui encore, identifier un nombre beaucoup plus considérable des objets si variés : crucifix, statuettes, bustes, tabatières, qui sortirent pendant près d'un siècle de leur atelier. Nous invitons les collectionneurs et particulièrement ceux du pays comtois, qui doivent en posséder un grand nombre, à les faire connaître : ils rendront ainsi un signalé service aux chercheurs à venir.

L'histoire de l'art n'est d'ailleurs pas seule à profiter de la lumière qui commence à se faire autour des Rosset : celle des idées, celle des lettres même ne peut se désintéresser de la vie de ces humbles artisans de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le temps et le talent se partagent étrangement entre la besogne traditionnelle : sculpture de crucifix, de saints, d'objets de piété, et la tâche bien différente que leur inspire une curiosité toute moderne, et qui consiste à fixer par l'ivoire, l'albâtre, le bois, quelquefois même le marbre, les traits des dieux du jour, de ces philosophes redresseurs de torts dont l'action finit par se faire sentir au fond des provinces les plus éloignées.



Quand ses dévots clients lui reprochaient cette contradiction, Joseph Rosset leur répondait avec une bonne humeur toute comtoise : « On a bien peint le diable et le serpent ! Voltaire et Rousseau ne sont pas plus méchants que le premier, ni plus laids que le second. »

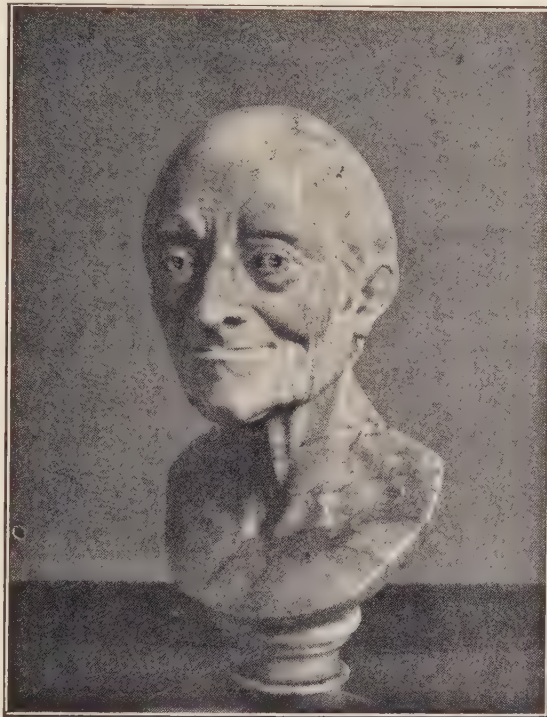
Lui et ses fils sont, en effet, devenus les imagiers de la philosophie. Il est le premier sculpteur devant qui Voltaire, son illustre voisin de Ferney, ait consenti à poser. Il multiplie en bustes, statuettes, bas-reliefs, tabatières, la figure vénérée du patriarche<sup>1</sup>, représente également Rousseau, qu'il lui associe quelquefois, sans parler de Montesquieu et de d'Alembert.

Voltaire et Rousseau sont aussi encore les sujets favoris des bustes de Jacques Rosset ; François exécute un buste de d'Alembert ; Antoine s'attaque encore à Rousseau et à Buffon.

C'est donc vraiment un grand jour, et qui décide de l'avenir de toute la famille, que celui de l'automne 1765 où, pour la première fois, en compagnie de son ami, l'avocat Christin, Joseph Rosset sort de Saint-Claude en voiture, et prend le chemin de Ferney. Quel accueil le philosophe réservait-il au sculpteur ? On comprend que cette question ait préoccupé les deux amis au point de les rendre insensibles — si l'on en croit le joli récit de M. Fischer — aux beautés pourtant si séduisantes de la vallée de Fressus et de la courbe de Mijoux. Leurs appréhensions ne se dissipèrent un

peu qu'au moment où le col de la Faucille s'ouvrant brusquement sur les Alpes leur permit de voir, à quelques 2500 pieds au-dessous d'eux, le château de Ferney et la fumée tout hospitalière qui s'en échappait. Voltaire acheva de les rassurer : au dire du marquis de Villette, la bonhomie du sculpteur le subjuguait, et ce fut avec une parfaite bonne grâce qu'il ôta sa perruque tandis qu'il jouait aux échecs « pour lui livrer sa tête ».

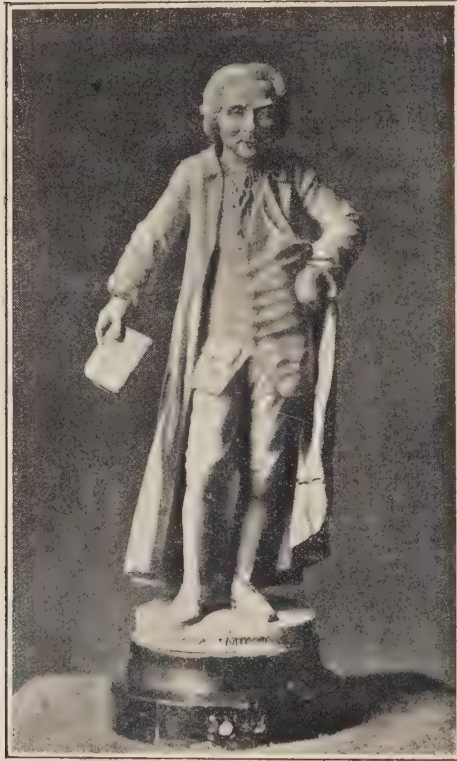
1. V., outre le buste que nous reproduisons ici, les statuettes, médaillon et buste reproduits naguère dans l'article de M. Ch. Oulmont, *Portraits inédits de Voltaire*, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, août 1916, p. 397, 398, 400 et 401.



BUSTE DE VOLTAIRE  
MARBRE, PAR J. ROSSET  
(Musée de Dôle.)

Ce jour-là, en vérité, n'était perdu ni pour le patriarche, ardent recruteur de troupes neuves, qui allait trouver dans les Rosset d'inattendus et précieux agents de propagande, ni pour les Rosset eux-mêmes qui, chargés désormais de fournir aux besoins du culte philosophique, élargissaient du même coup leur clientèle et allaient voir, grâce aux philosophes, leur petite célébrité locale se colorer d'un rayon de gloire.

Que dire enfin de l'intérêt tout particulier qu'offre à un Franc-Comtois, ou du moins à un historien de nos vieilles provinces, l'excellente biographie de ces artistes distingués ?



STATUETTE DE J.-J. ROUSSEAU  
MARBRE, PAR JOSEPH ROSSET  
(Musée de l'Ariana, Genève.)

Les Rosset sont profondément enracinés dans le sol comtois. Venus, semble-t-il, du Bugey, ils sont établis à Saint-Claude dès le *xvi<sup>e</sup>* siècle. Ce sont à l'origine des orfèvres ou des sculpteurs sur bois, et au choix ou du moins à l'exercice de cette profession le milieu où ils vivent n'est assurément pas étranger. La ville, en effet, en souvenir du saint dont elle porte le nom, en raison des miracles attribués aux reliques qu'elle renferme, est devenue de bonne heure un lieu de pèlerinage où Louis XI en personne ne dédaigne pas de se rendre : aussi attire-t-elle et groupe-t-elle autour de son antique abbaye une foule d'artisans qui s'appliquent à sculpter dans le bois d'abord, puis dans la corne, l'ivoire, le marbre, l'albâtre, la figure du saint et toute sorte d'objets de piété. Les Rosset doivent à leur ville natale et leur vocation et leur éducation artistique : si, avec Joseph, ils s'élèvent en quelque sorte du rang d'artisans à celui d'artistes, c'est assurément grâce aux dons personnels de ce dernier ; c'est

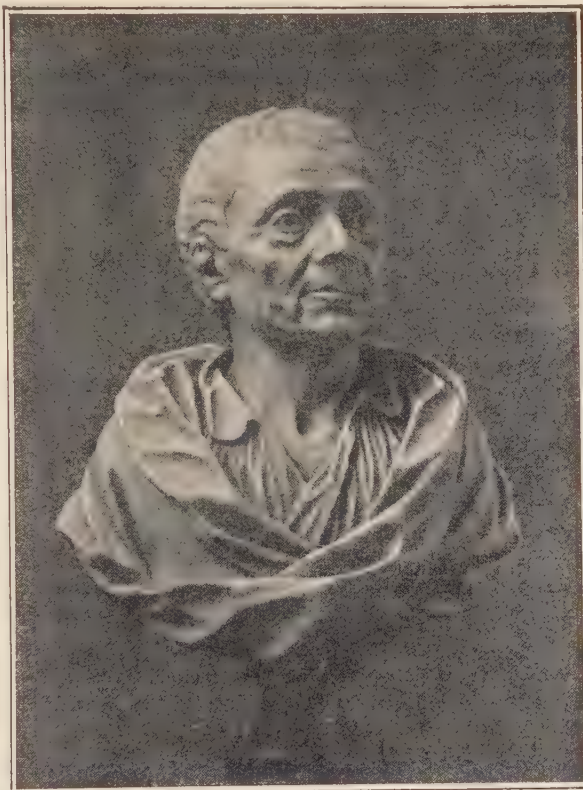
aussi peut-être grâce à l'obscur travail de plusieurs générations comtoises dont Joseph et ses fils sont le naturel épanouissement.

Sans doute ceux-ci ont-ils eux-mêmes le sentiment de ce qu'ils doivent à leur petite patrie, puisqu'ils lui restent, en somme, si attachés. François, qui cultiva surtout la peinture, voyagea longtemps en Asie, et finit par se fixer à Dôle ; Antoine eut peut-être un atelier à Paris, mais Joseph, leur père, ne semble avoir quitté Saint-Claude que pour faire un assez court voyage à Paris en 1771. Les brillantes promesses du parti philosophique qui voulait le retenir ne le décidèrent pas ; avec quelle joie il regagna sa petite ville ! « Il lui semblait toujours », écrit son biographe,



« entendre le roulement des carosses sur le pavé et l'aigre grondement des fardiers. » Jacques Rosset, qui hérite de l'atelier de son père, hérite également de son attachement pour sa ville natale, où s'écoule toute son existence. Il n'est pas jusqu'à l'abbé Rosset qui ne soit revenu finir à Saint-Claude, comme curé, une carrière qui ne semble pas d'ailleurs s'être beaucoup écartée de la région comtoise. Il est peu d'exemples d'une dynastie d'artistes aussi obstinément rivée au pays qui fut son berceau.

C'est donc Saint-Claude qui a véritablement créé les Rosset, leur mettant à la main le ciseau qui devait faire leur réputation : mais, bien plus, il n'est pas téméraire d'avancer que c'est encore Saint-Claude qui les a portés à mettre au service des philosophes ce ciseau chaque jour plus habile. Les Franks-Comtois ont souffert plus que les autres des abus de l'ancien régime français, pour eux d'autant plus odieux qu'ils pouvaient lui opposer le souvenir encore récent de la domination espagnole à leur égard très libérale. Il ne faudra rien moins que la Révolution pour les attacher définitivement à la France. Mais, dès le temps qui la précède, ils saluent comme des libérateurs les philosophes partis en guerre contre l'oppression. Les habitants de Saint-Claude surtout, quand Voltaire vient s'établir près d'eux à Ferney, tressaillent d'allégresse : c'est qu'ils ont sous les yeux dans



BUSTE DE J.-J. ROUSSEAU  
MARBRE, PAR JOSEPH ROSSET  
(Coll. de M. Frédéric Raisin, Genève.)

les communes avoisinantes la misère des douze mille serfs du Mont-Jura, les derniers, croyons-nous, qui restassent en France, et qui, soumis au chapitre de Saint-Claude, soupiraient après un affranchissement que la Révolution seule leur apportera. Voltaire, défenseur des La Barre, des Calas et des Lally-Tollendal, n'allait-il pas, une fois de plus, prendre en main la cause des malheureux ? On pouvait l'espérer ; on en eut la certitude quand on le vit accueillir à bras ouverts l'avocat des serfs du Jura : Christin. Dès lors l'enthousiasme ne connut plus de bornes : tout le monde, à Saint-Claude, voulut posséder une image du grand homme : c'est l'opinion impérieuse de sa



petite ville qui obligea, en quelque sorte, Joseph Rosset à prendre le chemin de Ferney.

Que de détails enfin ne relève-t-on pas dans la vie des Rosset, qui nous font pénétrer dans l'intimité savoureuse de la vie comtoise d'autrefois ! C'est le repas, d'un menu si alléchant, par lequel la famille tout entière fête le jour où le jeune Joseph est reconnu digne de manier le ciseau paternel. C'est la bonhomie de tous ces braves gens : celle de Joseph avait « subjugué » Voltaire ; c'est leur innocente gaieté et leur si large et si comtoise hospitalité ; Jacques, heureux de réunir ses amis autour du « cochon raisonnable » que son fermier est tenu de lui amener tous les ans à la Noël ; l'abbé Rosset, si joyeux convive qu'il provoqua en 1792 les rires bruyants de la Société populaire de Lons-le-Saunier par une aimable parodie de la *Marseillaise*, et portant plus tard à quelque pauvre paroissien malade une poudreuse et réconfortante bouteille ; François, enfin, ramenant triomphalement de Chypre un baril de muscat resté célèbre dans la famille.

Vie d'autrefois, atelier contigu à l'appartement, vieille argenterie travaillée par tous les orfèvres d'une famille féconde en artistes de tous genres, meubles « polis par les ans », armoires chargées de linge, celliers bien pourvus, bûchers bravant les hivers, cave enrichie par la sollicitude d'un ancêtre prévoyant, vie d'autrefois, qu'il y a plaisir à vous revivre, sous la conduite d'un guide éclairé, et quand, par surcroît, sur vos joies si saines, votre harmonieuse simplicité, vos recommencements pleins de charme, resplendit un rayon de l'art immortel !

MAXIMILIEN BUFFENOIR



VOLTAIRE S'ENTREtenant AVEC ROUSSEAU  
BAS-RELIEF EN IVOIRE  
PAR ANTOINE ROSSET

(Collection particulière.)

## BIBLIOGRAPHIE

---

Gustave GEFFROY. — **Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre.** Paris, éd. G. Crès et C<sup>ie</sup> (1922). In-4, iv-362 p. av. 56 planches.

**L**e glorieux survivant de ce groupe impressionniste qui, après avoir été en butte à tant d'hostilité, fit rayonner d'un si vif et si chatoyant éclat l'école française du dernier quart du xix<sup>e</sup> siècle et du commencement du xx<sup>e</sup>, celui qui, de tous ces novateurs acharnés à la poursuite des plus subtiles harmonies colorées, sut peut-être le mieux capter et fixer sur la toile les jeux changeants de la lumière, méritait bien, au déclin de sa vie, l'hommage que vient de lui rendre, dans ce livre décisif et magnifique, un des premiers critiques de ce temps dont le nom restera attaché au souvenir des luttes fécondes engagées pour le triomphe de l'art libre, dégagé de toutes formules, M. Gustave Geffroy. Celui-ci a eu raison d'écrire dans la préface de ce volume : « Si, dans l'évolution en désordre de l'heure actuelle, l'art de Claude Monet reste dans un isolement splendide, c'est une raison de plus de le célébrer et de le désigner comme un des sommets de l'art. »

Il a conçu sur un double plan l'étude qu'il lui consacre. Une première partie comprend la biographie du maître, fondée, entre autres, sur les souvenirs de l'artiste lui-même, les lettres échangées avec ses confrères et compagnons de lutte : Boudin, Jongkind, Courbet, Manet, Degas, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Caillebotte, et avec les hommes de lettres qui les soutinrent alors : Duranty, Zola, Mallarmé, Mirbeau, et — dernier survivant de cette héroïque phalange et un des premiers en date — M. Théodore Duret. Grâce à ces documents et au talent de celui qui les a mis en œuvre, le tableau de cette carrière d'artiste est des plus vivants et des plus captivants. Nous y voyons Claude Monet, né à Paris en 1840, mais élevé au Havre, rencontrer, tout jeune encore, dans cette ville le délicat paysagiste Eugène Boudin, qui devient son premier éducateur, puis venir en 1857 à Paris, où

il fréquente passionnément les expositions, les cénacles artistiques et littéraires — telle la brasserie alors fameuse de la rue des Martyrs où se rencontraient tous les peintres et écrivains d'avant-garde, — puis, après son service militaire aux chasseurs d'Afrique, revenir à Paris en 1863 et entrer dans l'atelier de Gleyre. Il débute au Salon de 1865 avec deux toiles : *La Pointe de la Hève* et *L'Embouchure de la Seine à Honfleur*, qui sont remarquées tout de suite et signalées ici même, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par le fin critique qu'était Paul Mantz. Il fait à ce moment la connaissance de Courbet et de Manet, et, sous l'influence de ce dernier, peint et expose en 1866 la belle et célèbre toile *Camille*, dite *La Dame à la robe verte*, traitée avec mépris par Edmond About, célébrée par Zola dans l'*Événement*, et qui, achetée 800 francs par Arsène Houssaye, qui se proposait de la léguer au Musée du Luxembourg, fut revendue à sa mort 400 francs à Durand-Ruel, qui la garda longtemps, et de chez qui elle passa malheureusement au Musée de Brème<sup>1</sup>. Puis c'est, en 1867, *Sainte-Adresse*, les *Femmes au jardin*, acquises en 1921 par l'État après avoir été refusées au Salon. Le peintre essuie un semblable échec en 1870 et ne figure au Salon de cette année que dans la célèbre composition de Fantin-Latour *L'Atelier des Batignolles*, qui montre quelles étaient alors ses fréquentations artistiques ; mais — compensation à cette mésaventure — il fait la connaissance de Durand-Ruel, le marchand perspicace et courageux à qui les impressionnistes durent une grande part de leur triomphe final et dont l'histoire de l'art enregistrera le nom avec reconnaissance. La lutte fut dure. Une première exposition du groupe de ces artistes indépendants, parmi lesquels figuraient, entre autres, Zacharie Astruc, Boudin, Bracquemond,

1. Il faudra, dans une 2<sup>e</sup> édition, corriger dans le texte, p. 35, comme elle l'a d'ailleurs été dans la légende de la planche, l'indication erronée qui la place au Musée de Berlin.

Cals, Cézanne, Degas, Guillaumin, Lépine, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, eut lieu en 1874 chez Nadar. Monet y montrait sept pastels et cinq peintures, parmi lesquelles une *Impression (soleil couchant)* qui donna tout de suite son nom aux recherches des nouveaux venus. Ce fut une grêle de lazzi, une marée montante d'incompréhension. L'année suivante, une vente de tableaux de Monet et de Renoir se fit sous les huées : une toile qui atteignit plus tard 70 000 francs en vente publique fut retirée à 110 francs ; une autre, vendue il y a une douzaine d'années plus de 100 000 francs, fut adjugée 50 francs. La deuxième exposition du groupe, en 1876, suscita un nouveau déchainement de la presse où se distingua particulièrement, par son ignorance et son incompréhension, le trop influent critique Albert Wolf, tandis qu'au contraire notre collaborateur Duranty dans une brochure, *La Nouvelle peinture*, qui est le premier écrit d'ensemble sur le mouvement impressionniste, puis, en 1878, le vaillant Théodore Duret dans une autre intitulée *Les Peintres impressionnistes*, et, peu après, notre regretté directeur Charles Ephrussi dans la *Chronique des Arts*, menaient le bon combat. En regard de ces jugements divers, dont la reproduction dans ce livre constitue un recueil de si utiles documents pour l'histoire de l'art, M. Geffroy, à son tour, maintenant que les passions sont apaisées et que l'impressionnisme est entré dans l'histoire, rend, et de façon excellente, le jugement que portera la postérité sur cet important mouvement qui a exercé durant quarante ans une si grande influence sur notre école de peinture.

Nous ne pouvons entrer, faute de place, dans le détail des expositions qui suivirent et des manifestations qu'elles suscitèrent ; notons seulement celle que fit Claude Monet seul, en 1880, aux bureaux de la *Vie moderne* dirigée par Georges Charpentier et celle de 1889 à la galerie Georges Petit en compagnie de Rodin, où il montrait un résumé de tout son œuvre depuis 1864. Peu à peu, les recherches et les efforts de l'infatigable et consciencieux observateur allaient, en dépit des clameurs, s'imposer à l'attention et trouver leur récompense dans l'admiration de plus en plus unanime qui accueillit les séries des *Meules* (1891), des *Peupliers* (1892), de la *Cathé-*

*drale de Rouen* (1894), des *Bords de la Seine à Giverny* (1897), des *Nymphéas* (1899, 1904, 1906), des *Ponts sur la Tamise* (1902 et 1908), de *Venise* (1908). Elles ont fait entrer définitivement leur auteur dans la gloire.

Après cette biographie détaillée, dont la documentation extrêmement riche<sup>1</sup> — complétée, à la fin du volume, par une bibliographie de tous les écrits consacrés à l'artiste et à son groupe — rend ce livre infiniment précieux, le critique qu'est M. Gustave Geffroy étudie et commente à son tour, dans une seconde partie, en des pages pleines de sensibilité, les diverses faces du talent et du maître : paysages, figures, natures mortes, et aide ainsi à mieux comprendre et à mieux goûter les œuvres, choisies entre les plus significatives et les plus belles, que 56 héliotypies en noir ou en couleurs mettent sous nos yeux.

AUGUSTE MARGUILLIER

Arthur M. HIND. — *The graphic arts, old and new*. Oxford, Clarendon Press (1921). In-8, 20 p.

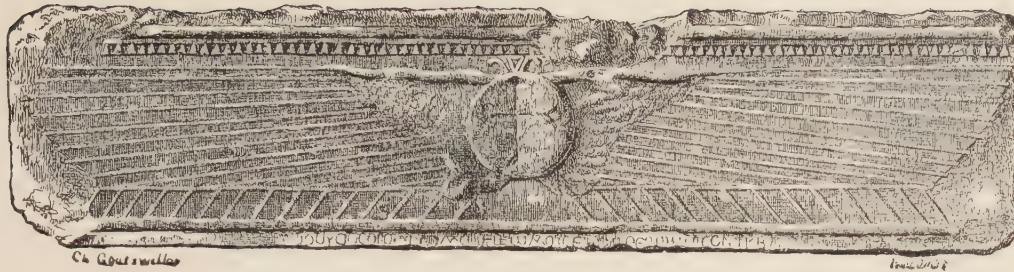
Par cette expression *graphic arts* (inusitée chez nous) les Anglais et les Allemands entendent le dessin et les arts de reproduction qui en dérivent, autrement dit la gravure. M. Hind, dans cette leçon d'ouverture de sa chaire d'Oxford — *Slade chair of fine art* — esquisse l'histoire et l'état présent de ses divers procédés, omettant, je ne sais pourquoi, la lithographie. On lira aussi avec fruit les considérations qui encadrent cette esquisse : objet propre d'un enseignement universitaire de l'art, devoirs de l'amateur intelligent, avenir de la peinture (réconciliation du principe décoratif avec le principe imitatif). Les conseils et les exemples visent particulièrement le public anglais ; mais la sagesse de ces observations les rend dignes d'être écoutées même de ce côté du détroit.

T. R.

1. On y trouvera, entre autres, tout le dossier de la souscription — dont Claude Monet avait pris l'initiative — qui, en 1890, fit entrer l'*Olympia* au Musée du Luxembourg.

Le Gérant : CH. PETIT.





## UN « CHIEN » ÉGYPTIEN DU NOUVEL EMPIRE AU MUSÉE DU LOUVRE



TÊTE DE CHIEN EN CALCAIRE  
ÉGYPTE, MOYEN EMPIRE  
(Musée du Louvre.)

Le musée égyptien du Louvre vient d'acquérir une sculpture assez rare : un *Chien*, de grandeur naturelle, provenant d'Asioût, l'ancienne Lycopolis<sup>1</sup>. L'animal accroupi, le nez au vent, les yeux et les oreilles aux aguets, se penche légèrement de côté comme pour se décoller du sol, prendre son élan et bondir. La matière en est le calcaire tendre de la montagne voisine, pierre qui demande des soins

particuliers pour résister aux variations atmosphériques de notre climat.

Avant d'analyser les caractéristiques de cette belle sculpture, nous attirons l'attention du lecteur sur une distinction importante en matière de représentation des animaux. Si nous considérons qu'en Égypte la faune domestique et sauvage participait à cette vaste division du sacré et du profane qui embrassait l'universalité des choses, nous devons nous attendre à retrouver dans le style adopté pour le rendu des animaux des procédés différents, suivant qu'il s'agissait de la bête vulgaire, dépourvue de tout caractère sacré, ou de l'animal divinisé. En d'autres termes, nous verrons réapparaître cette division fondamentale de l'art hiératique et canonique, d'une part, et de l'art

I. N° d'entrée : II 657.

laïque et populaire, de l'autre, qui est inséparable d'une exacte interprétation du caractère des monuments. On devra donc s'attendre à reconnaître le compagnon, le serviteur, la victime ou le gibier de l'homme, dans la bête reproduite avec tous ses caractères d'espèces. L'esprit d'observation de l'artiste, affranchi de toute convention, ou peu s'en faut, s'y sera laissé aller à rendre docilement la nature. Il n'en sera plus de même pour l'animal sacré. J'ai déjà fait remarquer ailleurs que la fixité observée dans les types tenait, dans un cas, à la consécration d'une espèce nettement caractérisée comme la vipère Bouto (le najah hayèh), le crocodile Souchos, le bélier Chnoubis, qui ne prêtent à aucune confusion, et, dans l'autre cas, à l'absorption de deux ou de plusieurs espèces en une seule. C'est là évidemment le cas le plus intéressant. Exemples : le cynocéphale hamadryas de Thot, tout en conservant son capuchon, a absorbé le cynocéphale Anubis, et le faucon-pèlerin d'Horus tous les petits rapaces diurnes sans rien perdre de son œil entouré de la tache ni du croisement des rémiges de ses deux ailes sur l'extrémité du plumage de la queue, mais en sacrifiant l'allongement de son doigt médian, si caractéristique de son espèce. Mais rien n'égale la confusion qui règne sur les canidés.

Ed. Meyer<sup>1</sup>, dans un article souvent cité, s'appuyant sur le témoignage des Grecs (Hérodote, Strabon, Étienne de Byzance) qui localisent le culte du loup à Assioût (Lycopolis) et celui du chien à Cheikh Fadl (Cynopolis), prétend substituer au terme de *chacal*, que les égyptologues appliquent indifféremment à tous les hiéroglyphes représentant un canidé, la distinction suivante : l'*animal couché*, déterminatif du nom divin d'Anubis, serait un chien et l'*animal passant*, déterminatif du nom également divin d'Upuaut (Oupouaïtou, « l'ouvreur des chemins »), serait un loup. Nous devons assurément nous en remettre aux Grecs, mais sans négliger deux faits : le premier, c'est que les deux canidés sont exactement semblables dans l'image et se ramènent spécifiquement à un seul et même animal ; le second, c'est que les puits à momies de Lycopolis, tout autant que ceux de Cynopolis, ont fourni des squelettes de chiens en très grand nombre, indépendamment des squelettes d'autres canidés sur lesquels, d'ailleurs, nous sommes très imparfaitement renseignés.

Le chien que les zoologistes croient avoir reconnu comme tout à fait prédominant dans ces nécropoles canidiennes, serait le *Canis familiaris* sous l'espèce de chien paria d'Égypte ; mais Ed. Meyer, dans son interprétation

1. *Die Entwicklung der Kulte von Abydos und die sogenannten Schakalsgötter (Zeitschrift für ägyptische Sprache, XLI, 1904, p. 97-107)*. — On observe en outre dans ce travail qu'une juste remarque a été faite au sujet des animaux typiques : la guêpe représentative de la guêpe et de l'abeille ; le bélier appliqué couramment au bélier de Chnoubis, d'Amon, et au bouc de Mendès.





l'aspect du populaire, de l'autre, qui est inséparable d'une exacte interprétation des caractères des monuments. On devra donc s'attendre à reconnaître le comparse, le serviteur, la victime ou le gâcher de l'homme dans la tête reproduite avec tous ses caractères d'espèce. L'esprit d'observation de l'artiste, libéré de toute convention, ou peu s'en faut, s'y sera laissé aller à rendre fidèlement la nature. Il n'en sera plus de même pour l'animal sacré. J'ai déjà fait remarquer ailleurs que la fixité observée dans les types tenait, dans un cas, à la consécration d'une espèce nettement caractérisée comme la vipère Doute (le négalh bayih), le crocodile Saoutos, le bœuf Chnoubis, qui ne prêtent à aucune confusion, et, dans l'autre cas, à l'absorption de deux ou de plusieurs espèces en une seule. C'est là évidemment le cas le plus intéressant. Exemples : le cynocéphale hamdryas de Thot, tout en conservant son caractère, a absorbé le cynocéphale Anubis, et le faucon-pèlerin d'Horus tous les petits rapaces diurnes sans rien perdre de son œil entouré de la tache ni du recroisement des remiges de ses deux ailes sur l'extrémité du plumage de la queue, mais en sacrifiant l'allongement de son doigt médian, si caractéristique de son espèce. Mais rien n'égale la confusion qui règne sur les canidés.

Ed. Meyer<sup>1</sup>, dans un article souvent cité, s'appuyant sur le témoignage des Grecs (Hérodote, Strabon, Pline, de Hyacinthe) qui localisent le culte du loup à Anouïs (Lycopolis) et celui du chien à Chénô (Cynopolis), prétend seulement au terme de *chénô*, que les égyptologues appliquent indifféremment à tous les hiéroglyphes représentant un canidé, la distinction suivante : l'*ancien chénô*, déterminatif du nom divin d'Anubis, serait un chien et l'*ancien poutou*, déterminatif du nom également divin d'Epouat (Cynopolite), l'*ancien des chiens* », serait un loup. Nous devons assurément nous en remettre aux Grecs, mais sans négliger deux faits : le premier, c'est que les deux canidés sont exactement semblables dans l'image et se ramènent spécialement à un seul et même animal, le second, c'est que les puits à ossements de Lycopolis, tout autant que ceux de Cynopolis, ont fourni des squelettes de chiens en très grand nombre, indépendamment des squelettes d'autres canidés sur lesquels, d'ailleurs, nous sommes très imparfaitement renseignés.

Le chien que les zoologistes croient avoir reconnu comme tout à fait prédominant dans ces nécropoles canidiennes, serait le *Canis familiaris* sous l'espèce de chien paria d'Égypte ; mais Ed. Meyer, dans son interprétation

<sup>1</sup> Die Fälschungen der Ägypten und die ägyptischen Schatzkammer (Zeitschrift für ägyptische Sprache, VII, 1904, p. 197-201). On observe en outre dans ce travail que le mot *chénô* désignait à son tour un sujet des animaux, le faucon ; le groupe représentatif de la queue de l'aigle ; le bœuf appliqué communément au bœuf de Chnoubis, d'Anouïs, et au bouc de Mendès.



CHIEN EN CALCAIRE  
EGYPTE, ÉPOQUE DU NOUVEL EMPIRE  
*(Musée du Louvre.)*





de l'image qui est celle d'un quadrupède aux formes élancées, au museau effilé, aux oreilles longues et droites, à la queue longue et fuselée, image peinte uniformément en noir, en cherche le modèle dans le rare chien noir, estimant sans doute que la rareté de son pelage était sa marque divine, comme les signes particuliers de la langue et la distribution des taches de la robe étaient la marque de la divinité d'Apis. J'ai opposé à cette thèse que l'animal en question, canidé idéalisé, dont les espèces sauvages, *Canis lupaster*, *Canis aureus*, avaient fourni le type, ne devait sa couleur (conventionnelle) qu'à son caractère chthonien. Cette noirceur, influencée directement par l'emploi du bitume dans la momification (procédé qui faisait concurrence à la salaison au natron) et dans la peinture des statues funéraires (voir notamment celles qui ont été trouvées dans la tombe d'Horemheb, fait également constaté dans celle de Toutânkhamon), avait fini par symboliser au même titre que le bleu et le vert, couleur de la décomposition cadavérique, l'état de mort, ou, pour entrer dans la pensée égyptienne, l'état de vivant la vie de l'au-delà. De tout ceci, nous retiendrons simplement pour notre sujet qu'un canidé typique, plus voisin du loup que du chien, a pris dans l'art hiératique le rôle d'animal représentatif de tout le genre *canis*.

Il s'agit maintenant de déterminer si notre chien est dieu ou tout bonnement chien. L'examen de ses caractères nous permettra de reconnaître s'ils se rapportent au canidé hiératique d'Ed. Meyer ou à certaines représentations de chiens rentrant pleinement dans la donnée de l'art libre et réaliste.

Au premier abord, on est frappé du mélange de traits purement conventionnels et de traits nettement réalistes qui caractérisent cette intéressante figure. Les premiers sont concentrés dans la tête. La ligne des oreilles et le dessin des yeux, malheureusement dégradés, le collier de longs poils qui encadre les joues et qui semble emprunté au masque léonin entouré de mèches régulièrement ondulées, donnent à la tête cet aspect stylisé suivant le canon des représentations divines. Mais la note réaliste l'emporte dans le reste du corps. L'artiste, un « animalier » qui savait son chien comme il convenait à tout bon sculpteur du temps travaillant dans les ateliers de Lycopolis, a exécuté sa figure d'après l'un de ses bons modèles faits d'après nature, œuvres d'un maître incontesté, autour desquelles gravitait toute la production de l'atelier.

Nous savons aujourd'hui que les conditions du travail sont mieux connues par l'abondance des modèles recueillis dans nos musées, tout ce que la sculpture égyptienne doit à cette méthode. Ces modèles constituaient une sorte de capital artistique des ateliers. Un atelier ou une école valait par la qualité de ses modèles. Ce qui n'empêchait pas les tempéraments individuels d'in-

roduire dans la copie leur marque et d'ajouter ainsi à l'œuvre d'école une dose plus ou moins prononcée de saveur personnelle.

En dépit de sa tête hiératisée, notre chien respire la vie. On la sent circuler dans ce corps musclé, où le connaisseur se plaira à retrouver toutes les caractéristiques de l'espèce et de la race. Nous n'entreprendrons pas de les décrire : elles sont trop apparentes. Il est préférable d'appeler, une fois de plus, l'attention sur l'extrême simplicité du procédé. Se représente-t-on ce qu'en aurait fait un sculpteur moderne ? Il se serait laissé aller à faire un portrait de chien en l'attaquant dans tous les détails ; il y aurait vu surtout un thème proposé à sa virtuosité. L'Égyptien, synthétiste sans le savoir, s'arrêtait, dans l'exécution, aux traits essentiels. Déposer son ciseau au point voulu où le corps a pris sa forme, ne pas se laisser entraîner dans les enfantillages du détail inutile, inexpressif, voilà le vrai signe de la virilité dans l'art, et voilà ce que la sculpture égyptienne a su mettre en œuvre d'une façon encore plus saisissante que la peinture, parce qu'elle avait à son service les trois dimensions. Mais, les Égyptiens n'ayant pas dissocié la peinture de la sculpture, il faut restituer mentalement leurs couleurs aux statues comme aux bas-reliefs, que la matière ait été le blanc calcaire, le grès de Nubie jaunâtre, ou le granit rose, avec cette restriction que les roches primitives, syénite, diorite, basalte, peuvent n'avoir été que rehaussées partiellement de couleurs dans les détails. Le *Chien* du Louvre a perdu la sienne, qui était vraisemblablement l'ocre jaune, la plus pulvérulente et la moins tenace des couleurs égyptiennes. Ne le regrettons pas. Des traces de bleu subsistent dans les plis de l'intérieur des oreilles ; mais il faut écarter résolument l'hypothèse que ce bleu s'étendait au reste du corps : il avait été réservé conventionnellement pour traduire ainsi l'épiderme violacé de cette partie de l'animal.

L'ancienne Lycopolis (Saoût des inscriptions hiéroglyphiques) est aujourd'hui recouverte par la moderne Sioût, et les monticules de décombres dans le voisinage de la nécropole n'ont révélé aucun reste d'édifice. En fait, le temple du dieu Oup-ouaïtou a disparu sans laisser de traces et, avec le temple, la statue de l'animal divin. Ce dernier serait donc la principale inconnue du problème, si les textes et tableaux religieux n'étaient prodigues de son image. Par contre, Anubis, avec lequel il s'est confondu, nous est parvenu, en dehors des inscriptions et des peintures murales, sous la forme de nombreuses figurines en toutes les matières employées par les anciens Égyptiens et de statues de bois peintes en noir. De toute façon, nous ne pouvons envisager le dieu-loup de Lycopolis autrement que dans ses images murales, qui ne le représentent jamais accroupi.

Toutes les probabilités sont donc en faveur d'une statue non divine, provenant de la nécropole. Celle-ci se décompose, au pied de la croupe formée

par la chaîne lybique, en un chapelet de cimetières de chiens et autres canidés. Les relations des voyageurs qui se sont arrêtés à Sioût ne manquent pas d'y faire allusion. Mais les puits et souterrains remplis de momies de ces quadrupèdes ne contiennent pas de statues. Tout Égyptien peu fortuné qui avait eu la douleur de perdre son chien (dans le sens funèbre du mot), après s'être rasé la tête et le corps entier, si l'on en croit Hérodote<sup>1</sup>, se rendait chez l'embaumeur et lui livrait le cadavre, qui, après une préparation plus ou moins soignée, allait rejoindre dans la galerie souterraine des milliers de chiens trépassés, sans compter les loups et les chacals, qui avaient joui du fâcheux privilège d'être l'objet de la vénération lycopolitaine<sup>2</sup>. Les gens plus aisés y pouvaient aller d'un cercueil : mais vraisemblablement les riches étaient les seuls à se livrer à de véritables prodigalités funéraires. Leur chien défunt était honoré d'une tombe spéciale, le plus ordinairement creusée dans la paroi du rocher. Ici, assurément, une statue de chien pouvait trouver place sur la dalle qui recouvrait la cavité



CHIEN EN CALCAIRE (PROFIL)  
EGYPTE, NOUVEL EMPIRE  
(Musée du Louvre)

où était déposée la momie, et elle y serait encore si les premiers chrétiens n'avaient accompli à Sioût, comme dans le reste de l'Égypte, leur œuvre iconoclastique. La tête mutilée, vraisemblablement du Moyen Empire, entrée

1. Hérodote, II, 66 et 67.

2. L'examen de quelques momies des béliers sacrés trouvés par Clermont-Ganneau à Éléphantine a révélé des tares dues aux misères de la vie confinée réservée aux animaux divins.



au Louvre en 1913 (que nous reproduisons en lettre)<sup>1</sup>, provient vraisemblablement d'un *Chien* exposé aux atteintes des iconoclastes. Il n'en est pas de même du beau monument que nous venons d'acquérir. Son état de conservation suppose sa sortie des profondeurs du sol et la découverte d'une sépulture autonome.

Dès lors, on arrive à comprendre l'intention qui a présidé à l'exécution contradictoire que nous avons relevée dans cette œuvre : ce mélange, d'ailleurs harmonieux, d'éléments hiératiques et d'éléments réalistes. Nous avons affaire à un monument funéraire. D'animal consacré à son dieu-loup, il est passé dieu-loup lui-même, comme son maître, une fois dans ses bandes et son cercueil, est devenu un Osiris. La tête mutilée à laquelle je viens de faire allusion est aussi instructive à ce point de vue : elle présente le même collier de longues mèches plus ou moins ondulées, reconnu comme une caractéristique des canidés sauvages et notamment du loup ; et, en outre, l'allongement des yeux par le trait de fard tiré de la commissure externe et qui forme, comme on voit, l'œil osirien<sup>2</sup>. Détail piquant : cet œil allongé du dieu des morts est un legs du dieu-loup Khonti-Amentiou d'Abydos qui, après avoir longtemps précédé Osiris comme dieu régional abydénien, s'est ensuite confondu avec son successeur<sup>3</sup>. Par cet emprunt au dieu des morts, le loup n'a fait que reprendre son bien.

Jusqu'à présent nous avons raisonné comme si l'animal représenté était un chien, et comme si le dieu de Sioût était un loup. La question du loup égyptien a été très controversée. Le loup est exclu de la faune égyptienne par quelques naturalistes qui rangent le *Canis lupaster*, ou loup égyptien, parmi les chacals. Ce n'est pas l'opinion des indigènes qui réservent l'appellation de *dib* au seul loup et dénomment le chacal du sobriquet de *abou'l-housein* et de *taleb*. D'autres, enfin, n'admettent parmi les grands canidés sauvages qu'un grand chien, le *Canis Döderleini* (Hilzheimer), qui aurait les apparences de notre loup septentrional et dont les momies auraient été trouvées en assez grand nombre à Sioût<sup>4</sup>. C'est là une question qui sort de notre domaine. Le dieu régional reste pour nous, comme pour les anciens Égyptiens, un canidé sauvage de grande espèce dénommé *λύκος* par les Grecs. Tous les canidés de la région lui étaient consacrés et participaient du culte et de la vénération dont il était l'objet, et c'est à cette circonstance que nous devons la possession d'un superbe animal qui a traversé trois millénaires

1. E 11 285<sup>bis</sup>.

2. Je suis porté à considérer cette tête comme ayant la même provenance (Assioût) que le chien qui fait l'objet de cet article. Les yeux osiriens et le collier de poils semblent bien, dans les deux cas, procéder d'une tradition locale.

3. Ed. Meyer, *loc. cit.*

4. Lortet et Gaillard, *La Faune momifiée de l'ancienne Égypte*, t. II (1909), p. 277-282.

sans autre dommage que les menus accidents dus à son extraction du sol.

La semelle de pierre qui lui sert de socle, grossièrement épannelée et striée de traces d'outils, était vraisemblablement engagée dans un socle rapporté revêtu d'une inscription, qui aurait achevé de nous confirmer dans la détermination de l'âge. Je ne puis me résoudre à le placer ni avant ni après le Nouvel Empire, l'âge du plein épanouissement de l'art égyptien. La science du modelé, la liberté de l'exécution, la souplesse de l'attitude excluent une époque d'élégance rigide comme le Moyen Empire et la période de l'art néo-



CHIENNE ALLAITANT SES PETITS, BAS-RELIEF EN CALCAIRE PEINT  
ÉGYPTÉ, X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> DYNASTIE  
(Musée du Louvre.)

memphite. Je suis encore moins porté vers le style incertain de l'époque gréco-romaine. Notre chien a les caractères d'une époque d'art très nettement indigène et tous les signes de parenté avec la belle sculpture de la xviii<sup>e</sup> et de la xix<sup>e</sup> dynastie.

J'ai fait observer l'extrême rareté des statues de chien. Je crois bien que le Louvre est le seul musée à en posséder les deux seules connues jusqu'à présent. Notre collection canine peut faire état aussi d'un curieux petit monument acquis en 1917<sup>1</sup>. C'est la représentation en calcaire peint d'une chienne d'une tout autre race, aux oreilles pendantes, couchée devant sa progéniture

1. E 11557.

alignée en face des pis maternels ; date incertaine, époque possible : x<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> dynastie, style de Beni Hasan, Berchèh, Assiout. Nous connaissons ce thème pour la chatte et ses petits ; l'exemplaire du Louvre montre qu'il était également appliqué à la chienne. Quand on aura étendu aux antiquités égyptiennes le mode de publication par ce système de répertoires intégraux que nous dénommons *corpus*, nous verrons peut-être venir à la lumière d'une publicité nécessaire nombre d'objets auxquels nous attribuons provisoirement une excessive rareté. Des monuments votifs relatifs au chien seront alors mieux connus de nous. Les grands monuments qu'abritent les musées ne sont pas entourés du même mystère, et le nouveau *Chien* en calcaire blanc sera bientôt aussi célèbre que son frère en basalte noir, gardien de l'entrée des salles Charles X.

GEORGES BÉNÉDITE





## UN PETIT MAÎTRE HOLLANDAIS

---

### EMMANUEL DE WITTE

---



ARMÉ les tableaux anciens que réunissait au Jeu de Paume, en avril 1921, la mémorable exposition de peinture hollandaise, les amateurs remarquèrent un *Marché aux poissons*, prêté par le Musée de Rotterdam, et dont les trois figures à mi-corps se détachaient, dans l'ombre, sur un fond clair de ciel et d'eau<sup>1</sup>. La curiosité s'ajoutait bientôt à l'admiration. L'artiste qui, en 1672, avait signé cette toile, Emmanuel de Witte, n'était pas, pour nous Français, un dieu familier : le Louvre, la plupart de nos

collections privées et de nos galeries provinciales, lui étaient restés fermés. A l'appel de son nom, seule s'éveillait, dans la mémoire, l'image, parfois vague, d'*Intérieurs d'églises* rencontrés au hasard des voyages, en Hollande ou en Belgique, en Allemagne, en Angleterre. Quel était au juste ce peintre que l'on avait jugé digne de voisiner, aux Tuileries, avec Vermeer et Pieter de Hooch et dont la National Gallery de Londres vient aujourd'hui consacrer les mérites par l'achat d'un *Marché* analogue à celui de Rotterdam ? A cette question nous essaierons de répondre en faisant ici, dans une étude brève, la somme de nos lumières sur lui et sur son œuvre, somme accrue par des découvertes récentes, mais que l'avenir devra activement s'efforcer de compléter.

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, t. I, p. 274.

Emmanuel de Witte était si apprécié en son temps, qu'Arnold Houbraken, notre source principale pour l'histoire des maîtres hollandais du *xvii<sup>e</sup>* siècle, lui consacre cinq pages dans son *Grand théâtre des peintres et des peintresses*<sup>1</sup> où Pieter de Hooch n'obtient que cinq lignes et où Vermeer est seulement cité. Des inscriptions d'état-civil, des pièces notariées, exhumées au *xix<sup>e</sup>* et au *xx<sup>e</sup>* siècle, ajoutent aux renseignements du vieux biographe ; la portion la plus importante en est due aux recherches infatigables de M. Bredius et fut publiée par lui en 1917 et en 1921 dans ce monument d'érudition, destiné à rendre les plus grands services : ses *Inventaires d'artistes*<sup>2</sup>. On n'a guère encore tiré parti de ses trouvailles. Les travaux critiques sur notre peintre se limitent d'ailleurs à un article court, mais substantiel, de M. Bode<sup>3</sup>, qu'avait précédé en 1910 un chapitre de M. Jantzen, réservé aux *Intérieurs d'églises*<sup>4</sup>.

L'ensemble des documents, actes laconiques ou récit bavard d'Houbraken, dégage, vivante, la physionomie d'Emmanuel de Witte. Certes, les traits n'en sont point sympathiques. Nous y reconnaissons ceux d'un orgueilleux qui s'est fait une idole de lui-même et qui n'envisage le reste du monde qu'avec révolte ou mépris. Il ne reconnaît point d'autorité sacrée : « Dès l'âge de quinze ans », dit-il, « les écailles me sont tombées des yeux », et dans les assemblées pieuses où il brille pendant sa jeunesse ses arguments séditieux provoquent le désordre ; envers les lois humaines, qu'il s'agisse de mariage ou d'affaires, sa désinvolture est grande ; quant aux règles morales comment s'y plierait-il ? En s'admirant, il provoque ses défauts : une hargneuse misanthropie qui va jusqu'à l'injure, jusqu'aux coups, le goût du cabaret, du jeu... Houbraken, pour sa part, insiste sur sa rudesse envers les clients, même insignes, envers ses confrères, depuis le débutant Janssens jusqu'au célèbre Gérard de Lairese. Les lignes acrimonieuses du biographe respirent la revanche du clan artiste molesté, et c'est avec un accent de triomphe qu'Houbraken énonce la punition : « Tandis que, trop tard, il ouvrit les yeux, il vit que la fortune lui avait tourné le dos, que chacun le redoutait, qu'il était comme un étranger dans son propre

1. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der nederlandsche konstschilders en schilders* ; Amsterdam, in-8, 1718, t. II, p. 282-287.

2. A. Bredius, *Künstler-Inventare*, La Haye, in-8, 5<sup>e</sup> partie, 1918, p. 1829-1847, et 7<sup>e</sup> partie, 1921, p. 294-295. Ces deux volumes forment les t. XI et XIII des *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, publiées sous la direction de M. Hofstede de Groot.

3. W. von Bode, *Emanuel de Witte*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1916, p. 157-162. Cet article fut publié de nouveau par l'auteur avec de légères additions, dans *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*, Leipzig, 1921 (3<sup>e</sup> éd.), in-4, p. 271-279.

4. H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild* ; Leipzig, 1910, in-4, p. 113-126.

pays...; tombé à la misère .... il eut conscience d'être l'instrument de son propre malheur et il désespéra ». Pour nous, impartiaux, nous ne restons pas sans pitié devant le spectacle d'une déchéance dont les pièces d'archives indiquent les étapes, et le châtement suprême nous touche : ce doute de soi, qui poussa Emmanuel, vieillard désabusé, à un âge où la vie devenue fragile semble deux fois précieuse, à un dernier acte de violence : le suicide.

Il était né à Alkmaar vers 1617; Houbraken donne la date de 1607, qui est infirmée par plusieurs actes où le peintre déclare son âge. Il était fils d'un maître d'école versé dans l'arithmétique et la rhétorique; il tenait de lui, cet art de la parole dont il troublait les doctes réunions et, sans doute, ses dispositions pour la perspective. Dès 1636, dans sa ville natale, la gilde des peintres le reçoit maître<sup>1</sup>. En juillet 1639, en juin 1640, des textes nous signalent sa présence à Rotterdam<sup>2</sup>. Puis il émigre à Delft. Le 23 juin 1641 il y est inscrit dans la gilde<sup>3</sup>. La même année, le 28 octobre, on baptise à l'Église Vieille sa fille Jacquemintgen<sup>4</sup>. C'est un an seulement après cette cérémonie que notre indépendant se fiance à la mère de l'enfant. Le mariage, béni quinze jours plus tard, est annoncé le 4 octobre 1642 : « Emanuel de With, peintre, jeune homme [demeurant] rue du Chœur, et Geertgen Arents [van de Velde], jeune fille [demeurant] avec lui. » La naissance d'une seconde fille, Lysbeth, baptisée à l'Église Vieille le 20 février 1647, sanctionne leur union. Un an plus tard Emmanuel s'installe en famille dans un nouveau logis « sur le marché ». Hélas! il ne s'était pas rangé pourtant. Nous apprenons avec regret, en 1649, qu'il doit 100 florins à un certain Pick, aubergiste et peintre, pour dette de jeu, et, faute de pouvoir le payer, il lui fera deux tableaux, de cent florins chacun, qui ne coûteront à Pick que moitié prix. Cette combinaison satisfaisante fut scellée par des libations<sup>5</sup>. Le dernier acte passé à Delft est un bail d'un an, signé le 22 mai 1650, pour une nouvelle maison. A son échéance il partit sans doute pour Amsterdam, où il s'établit définitivement et où sa présence est signalée dès janvier 1652. En 1655, devenu veuf, il épouse une orpheline de 23 ans, Lysbeth van der Plaas. Comme la première fois, l'expérience de la vie commune avait sans doute été faite, car le domicile des fiancés est déclaré le même. Ses filles vivaient toujours, ou au moins l'une d'elles : il eut, en effet, à l'occa-

1. Obreen, *Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis*; Rotterdam 1875-80, in-4, t. II, p. 28.

2. P. Haverkoorn van Ryswijk, *Eenige aantekeningen betreffende schilders wonende binnen Rotterdam*, dans *Oud-Holland*, 1890, p. 213.

3. Obreen, ouv. cité, t. I, p. 6.

4. Bredius, ouv. cité. Les textes dont je n'indiquerai pas la provenance sont tirés des *Künstler-Inventare*.

5. Haverkorn van Ryswijk, ouv. cité.



sion de ce mariage, des formalités à remplir envers la « Chambre des orphelins »<sup>1</sup>. Les premières difficultés financières apparaissent en 1658. Il doit 470 florins à son propriétaire. Il lui donne en garantie son mobilier, compris ses tableaux. C'est peu après que, de nouveau veuf sans doute, désespéré, démuné de meubles, comme le prouve son inventaire de 1659, en proie à de pressants besoins d'argent, il aliène sa liberté pour la sécurité quotidienne. Joris de Wijs, notaire qui ne dédaignait point les opérations adventices, va l'héberger, le nourrir, le gratifier de 800 florins annuels, moyennant quoi tout ce que peindra de Witte lui appartiendra. En 1663, le contrat était rompu, notre artiste s'était installé chez un nouvel hôte, Laurens Mauritsz Doucy à qui, en 1667, il ne peut solder 375 florins, dus pour frais de nourriture. Le voici recueilli par un troisième larron, un peintre Joannes Collaert, qui paiera pour lui pourvu qu'Emmanuel lui fasse cinq peintures et lui donne ses toiles, son matériel, ses effets, restés chez Doucy. De Witte le quitte bientôt, et en 1670 il a élu domicile chez l'aubergiste Groendijck. Certaines transactions douteuses qui avaient accompagné ces changements de résidence soulevèrent en 1668 un procès qui devait durer trois ans et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir à propos de ses œuvres. Les années passent. En 1685, nouvel inventaire de ses hardes, à la demande d'une dame, une créancière sans doute. En 1687, le peintre fait partie d'une compagnie de quatre personnes « qui sont venues dans le jardin de Jan Bogaert et lui ont dit de grandes insolences, prétendant en recevoir de l'argent ». Nos textes d'archives s'arrêtent sur ce scandale. Houbraken nous instruit du dénouement : voici encore une dispute d'Emmanuel avec son logeur qui lui réclame le prix de sa pension et jure ne plus vouloir de lui sous son toit. L'artiste se lève et sort. « Deux personnes de l'assistance, qui avaient vu le désespoir sur son visage, le suivirent de loin pour savoir ce qu'il allait faire, mais elles le perdirent de vue à cause du brouillard vers le Korsjesbrug. Le même soir il commença à geler très fort, l'eau resta prise onze semaines, pendant lesquelles on ignore ce qu'il était devenu. Lorsque la glace fondit, on le découvrit près de l'écluse de Harlem [à Amsterdam]. Il fut repêché et on lui trouva une corde au cou, d'où l'on conclut qu'il avait voulu se pendre à la balustrade du pont, la corde avait rompu et il s'était noyé. » Ceci se passait en 1692 ; il avait soixante-quinze ans.

Ainsi finit cette existence tourmentée, qui transpose dans le style humble et réaliste des petits Hollandais les grands romans neurasthéniques des maîtres italiens. De Witte avait pourtant des chances de réussite. Ses tableaux,

1. De Vries, *Biographische aantekeningen betreffende... amsterdamsche schilders*, dans *Oud-Holland*, 1886, p. 301.

recherchés, étaient haut cotés. Parmi ses clients il en était d'illustres : le roi de Danemark, le fils de l'amiral de Ruyter. Mais, avant que d'être touché, l'argent du souverain était retenu par le propriétaire et, en 1683, Emmanuel est en procès avec les héritiers de Ruyter qui rechignent à payer les 375 florins dus pour leur tableau <sup>1</sup>. Dans la république bourgeoise des Provinces-Unies, l'artiste trouve des commandes d'occasion, mais point de mécènes, point de travaux officiels pour le défendre contre son incapacité pratique. Perdu dans



UNE VILLA ITALIENNE, PAR EMMANUEL DE WITTE (1669)

(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

la foule, il est livré à des trafiquants louches qui semblent l'exploiter plus que le soutenir.

\*  
\* \*

Emmanuel de Witte était, auprès de ses contemporains, réputé surtout pour des *Intérieurs d'églises*. On en connaît une centaine. Ils forment la partie

1. Voir à ce sujet Houbraken et Bredius. Le tableau de Hendrik de Ruyter ne fut pas détruit par de Witte, comme le dit Houbraken, il est aujourd'hui au Rijksmuseum d'Amsterdam.

essentielle de son œuvre. Seuls, ils ne lui ont point été disputés au cours des siècles et sont parvenus jusqu'à nous, fidèlement parés de son nom. C'est que notre peintre tient la première place sur ce terrain. Comment s'y était-il engagé? Le maître que lui assigne Houbraken, Evert van Aelst, peintre de natures mortes à Delft (Emmanuel avait-il donc habité cette ville avant d'être reçu maître dans la gilde d'Alkmaar?) n'était point qualifié pour l'y pousser. La première *Église* datée par de Witte porte un millésime déjà tardif: 1650. Sans doute avait-il abordé ce motif une fois installé à Delft, entraîné par l'exemple de Gerrit Houckgeest, auquel se rallia aussi Hendrik van Vliet. Houckgeest représentait, en son dernier état, le tableau d'architecture auquel les Néerlandais s'exerçaient depuis le xvi<sup>e</sup> siècle.

Le créateur du genre, Vredeman de Vries, s'était plu à imaginer des palais compliqués et absurdes, qu'il plantait en de savantes perspectives. Son souvenir perpétuait dans l'école, en plein xvii<sup>e</sup> siècle véridique, des velléités fantaisistes dont témoignent au mieux Van Deelen et Van Bassen et dont Emmanuel de Witte lui-même, comme Houckgeest, n'est pas exempt. Dans une toile de l'ancienne collection Stumpf, œuvre de début, assez gauche, il fait accéder à la nef supérieure, gothique, un étrange et monumental escalier Renaissance<sup>1</sup>. Il n'avait jamais vu, non plus, le sanctuaire de style baroque acquis par le Musée de Berlin en 1917 et que, selon M. Plietzsch, il aurait peint vers 1655: par delà la vaste plaine dallée que domine la coupole, se développe avec une ampleur sereine un bras du transept<sup>2</sup>. C'est dans une heure de rêve encore qu'il créa la *Villa italienne* (toile; 0,67 × 0,67) datée 1664, entrée au Musée de l'Ermitage avec la collection Sémenof et où le soleil clair, les ombres transparentes, mieux que les constructions hétéroclites, évoquent un pays qu'il ne connaissait pas<sup>3</sup>. M. Max Rothschild, à Londres, en possède une variante plus petite (0,40 × 0,40) qui en diffère principalement par le ciel nuageux, par l'importance plus grande, sur la terrasse, des cyprès dont la cime se détache dans le ciel. A la même veine appartenait un *Port de mer*, aujourd'hui perdu, « enrichi à droite de riches monuments d'architecture »... dont on trouve la description dans le catalogue de la vente Donjeux à Paris, le 29 avril 1793 (n° 153).

Mais de telles inventions sont rares chez de Witte. Il préfère observer. Les successeurs de Vredeman de Vries, Steenwyck le Jeune, Pieter Neefs le Vieux,

1. Zimmermann, *Niederländische Bilder... in der Sammlung Hölscher-Stumpf*, Leipzig, 1908, in-4, p. 48, reproduit pl. 21, et vente Joh. Stumpf à Berlin, 7 mai 1918, n° 51.

2. Plietzsch, *Ein frühes Kircheninterieur von Emanuel de Witte*, dans *Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen*, 1915-16, p. 51, fig. 19; et Bode, *Meister...*, p. 273.

3. *Collection Sémenof*, Saint-Petersbourg, 1906, in-8, n° 600; *Collection de Monsieur P. Sémenof*, dans *Trésors d'art en Russie*, 1901, pl. 95; Bode, *Meister...*, p. 275.



s'étaient les premiers attaqués aux monuments réels. Leurs tableaux, explicites et raisonnables, veulent fournir l'idée la plus complète, la plus exacte, de l'église : de face, dans une lumière égale, la nef fuit, coiffée de sa voûte, assistée de ses bas-côtés. Ce type abstrait, où Saenredam avait déjà introduit de la diversité, nous le voyons, aux environs de 1650, à Delft, évincé à la



Cliché Hachette.

LE TOMBEAU DE GUILLAUME LE TACITURNE A L'ÉGLISE DE DELFT  
PAR EMMANUEL DE WITTE  
(Musée de Lille.)

fois par Houckgeest, Van Vliet et de Witte. Les peintures d'Emmanuel, qui appartiennent à cette période, énoncent supérieurement la nouvelle formule. L'artiste, dans le *Tombeau de Guillaume le Taciturne* de Lille<sup>1</sup>, la seule toile importante que la France possède de lui avec celle de Strasbourg, abandonne

1. N° 902 du musée; cf. François Benoit, *La Peinture au Musée de Lille*, Paris, 1909, in-4, t. II, n° 104, pl. 75.

la vue d'ensemble traditionnelle ; campé de côté, il ne saisit, entre les colonnes, qu'un coin de l'église, dont la logique constructive se trouve bouleversée par un raccourci audacieux. Suggérer, malgré tout, l'immensité de l'édifice, grâce à de lourds piliers placés au premier plan et dont le faite échappe au cadre, grâce aussi à l'échelle réduite des personnages ; en affirmer l'harmonie générale par une perspective sans défaut, c'étaient là des problèmes dont Emmanuel de Witte est maître. Au pittoresque de la présentation répond celui de l'éclairage. Le jour, issu d'une fenêtre invisible, heurte les obstacles de pierre et de marbre, les bizarres personnages, avec un imprévu piquant, sous lequel se dissimule la sûreté de la vision et de la main ; il fait jouer les teintes neutres des lointains devant lesquelles vibre la note rouge du grand manteau éployé. Emmanuel était déjà à Amsterdam lorsqu'en 1656 il data ce tableau. L'avait-il commencé « sur le vif » comme dit Houbraken, devant la tombe de Guillaume le Taciturne dans l'Église Neuve de Delft, et terminé ensuite pour quelque amateur orangiste ? L'avait-il fait de souvenir ? En tout cas, par le style, il se relie aux églises peintes à Delft aux côtés de Houckgeest, entre autres à celle de Hambourg (Kunsthalle, n° 203) et au *Prêche* de la collection Wallace (daté 1651).

Houckgeest et Van Vliet s'arrêtèrent à ce type, mais de Witte allait le dépasser. Dans les deux *Églises* du Musée de Hambourg reproduites ici, exécutées, l'une en 1656<sup>1</sup>, l'autre (*L'Église Vieille à Amsterdam*) en 1659<sup>2</sup>, il renonce pour la disposition, la lumière, la couleur aux contrastes non sans artifice de ses débuts. Dans le monument plus simplement présenté, plus spacieux, l'effet s'unifie en deux oppositions principales : du sol obscur que tachent les personnages plus sombres, s'élèvent, clairs, les piliers et les parois évidées de verrières. Le choix du point de vue, l'habile distribution de l'« étoffage », bêtes et gens, la notation de légers accidents (différence des dalles ou des pierres) préservent ces images de toute monotonie. L'intérêt est soutenu surtout par les nuances du jour et des tons qui gagnent en délicatesse ce qu'ils ont perdu en éclat. A travers l'ombre teintée de mauve le soleil jaunit les piliers ou rougeoit les dalles ; les fenêtres latérales de l'église sont diaprées de vitraux, tandis qu'au centre, à travers la vitre, une bâtisse se dessine rose sur le bleu défaillant du ciel.

Avec ces toiles, dont on peut rapprocher l'*Église* du Musée de La Haye (1668) et même d'autres où les piliers reprennent de l'importance (coll. du comte de Northbrook à Londres (1669), *Prêche* de Hambourg) se fait jour un signe distinctif du peintre : le sens de l'atmosphère, qui domine ses

1. Kunsthalle, n° 205.

2. Kunsthalle, n° 202.

dernières œuvres. Dans le tableau d'Amsterdam montrant une tombe ouverte dans le bas-côté d'une église, tout lui est subordonné. Emmanuel revient souvent — est-ce par humeur sombre ? — à ce thème macabre du fossoyeur. C'était là, il est vrai, un spectacle courant ; les églises, jusque vers la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, furent en Hollande de vrais cimetières : « Les riches sont enterrez dans l'église et le vin du Rhin se boit au retour », dit Parival, mêlant de façon singulière l'inhumation et les agapes qui la suivaient.



Phot. F. Rompel.

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE VIEILLE A AMSTERDAM, PAR EMMANUEL DE WITTE  
(Musée de Hambourg.)

« Ceux qui sont de noble extraction sont enterrez avec leurs armes » (nous les voyons chez de Witte pendues aux colonnes) ; « les bourgeois médiocres donnent du vin de France, ceux qui ne sont pas fort accommodés présentent de la bière et ceux qui n'ont pas le moyen de faire enterrer dans l'Église font porter le mort sur le Bastion...<sup>1</sup> ». Cette toile pâle, aux bleus rares, où, comme à Bruxelles (1685), à Anvers, ailleurs encore, toute ardeur s'est éteinte, porte à son apogée la subtilité du luministe et du coloriste. L'air est devenu comme tangible, il semble embuer toute chose, estomper les contours,

1. *Les Délices de la Hollande* ; Leyde, 1651, in-18, p. 119.



assoupir les reflets et les tons. Plus rien de défini dans de tels tableaux, que la justesse de la touche garde pourtant solides, et où la lumière caressante s'épand en taches nombreuses et tremble au contact de l'ombre. Quelle sensibilité et aussi quelle audace ne fallait-il pas au peintre pour capter des effets qui font de lui un ancêtre de l'impressionnisme ! Les *Églises* d'Emmanuel de Witte sont bien toujours ces temples protestants dont la froideur, chez Saenredam, nous glaçait. Lieux d'assemblée plus que de prière : nous voyons qu'on y cause, qu'on s'y promène, les gamins piaillent et on les chasse le



Phot. F. Rompel.

INTÉRIEUR D'ÉGLISE, PAR EMMANUEL DE WITTE  
(Musée de Hambourg.)

bâton levé, les chiens courent. Mais cette agitation humaine s'oublie devant la vie silencieuse du monument d'où émane le recueillement. Comme Pieter de Hooch dans ses logis familiers, placé comme lui au terme du tableau d'architecture, de Witte préfère à la description d'un édifice le poème de son intimité<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

On aurait étonné, vers 1860, en avançant qu'Emmanuel de Witte n'avait pas peint seulement des églises. Ses autres toiles, très variées à l'origine, étaient oubliées. Quelques-unes

sont, depuis, sorties de l'ombre et peut-être en inciteront-elles d'autres à reparaître. Les nouvelles venues représentent surtout des *Marchés*. La première entrée dans une galerie publique est celle que nous vîmes en 1921 au Jeu de Paume. Le Musée de Rotterdam l'acquit à Londres en 1864. La signature et la date qu'elle porte avaient-elles été recouvertes auparavant ? Sans doute, car le 27 mai 1835, à Paris, dans la vente C\*\*\* de Suisse (n° 51), elle

1. De Witte peignit par exception des bâtiments civils : *La Cour de la Bourse d'Amsterdam*, daté 1653 (collection Neeld à Grittelton) ; à ce genre se rattache un tableau perdu : *Incendie du vieil Hôtel de ville d'Amsterdam* (vente à Amsterdam, 15 avril 1739, n° 140).

passé pour « une composition capitale de Pieter de Hooch ». « Ce tableau remarquable », ajoute le rédacteur, « est en tout point capable d'orner les plus beaux cabinets » ; et, en effet, l'année suivante le voici à Montpellier, chez le marquis de Montcalm, qui l'a placé dans son grand appartement (catalogue de 1836, n° 52). Retombé dans le commerce au moment où Montcalm se défit de sa collection, nous le rencontrons encore comme « Dehoog » le 27 mars 1841 dans la vente du marchand Louis Thielens à Paris (n° 26), où il atteint 860 francs.

Autour de cette œuvre, typique des *Marchés* avec personnages à mi-corps d'Emmanuel, on en a groupé quatre autres. Chez M. Tor Hedberg, à Stockholm, une bourgeoise, plus mûre que la gracieuse cliente de Rotterdam, choisit une volaille<sup>1</sup>. Au Musée d'Amsterdam<sup>2</sup> c'est un seigneur, qui, l'air important, discute l'achat d'un poisson. Un homme, collègue de celui qui à Rotterdam s'approche en saluant, lui propose ses offices ; ce ne sont point là de « vieux serviteurs » comme le croient les anciens catalogues, mais



Phot. Bruckmann.

INTÉRIEUR D'ÉGLISE, PAR EMMANUEL DE WITTE

(Rijksmuseum, Amsterdam.)

les commissionnaires attitrés du marché, qui sur la poitrine devaient porter le poisson de cuivre, insigne de leur profession. Ces deux toiles sont des pendants (0<sup>m</sup>51 × 0<sup>m</sup>62). Elles avaient passé ensemble sous le nom de Pieter de Hooch dans une vente à Stockholm en 1842. Ramenées de nouveau, au même lieu, devant les enchères il y a quelques années, elles durent se séparer. M. Tor Hedberg, à qui nous devons cette indication, garda la

1. Olof Granberg, *Inventaire général des trésors d'art... en Suède* ; Stockholm, 1913, in-4, t. III, n° 279.

2. *Neue Bilder in holländischen Sammlungen*, dans *Der Cicerone*, 1912, p. 656, reprod.

dame. L'homme, poursuivant une destinée hasardeuse, reparut dans une vente à Amsterdam le 28 novembre 1911 (n° 98), où il fut adjugé au Rijksmuseum. Un troisième tableau, échoppe de légumes qu'examine une femme, en profil perdu, suivie d'une jeune domestique, a passé en vente à Berlin le 20 mars 1900 (n° 44) et se trouve dans la collection de M<sup>me</sup> Bachofen-Burckhardt à Bâle (toile ; 0,71 × 0,80)<sup>1</sup>. Enfin, dernièrement, la National Gallery de Londres acquit de MM. Agnew un *Marché aux poissons* (toile ; 0,58 × 0,65) dont la vente Henry, à Paris, le 23 mai 1836 (n° 52), faisait hommage à Pieter de Hooch et qui s'y était vendu 900 francs<sup>2</sup>.

Les cinq compositions portent dans le plein air le problème du contre-jour qui a tant préoccupé les modernes et que résolvaient pour leur compte les *Intérieurs* de Pieter de Hooch. Elles montrent un premier plan obscur, vigoureusement limité par un auvent ou par des feuillages sombres avec, si proches que nous les voyons seulement jusqu'aux genoux, des personnages qui se silhouettent sur l'horizon lumineux. Hardi et précieux à la fois, le peintre découpe avec fermeté l'arabesque asymétrique de sa frise humaine, et il en accorde le tendre modelé, les tons assourdis, à la nacre changeante des maisons et du ciel. Toutes cinq ne sont pas, d'ailleurs, de valeur égale : la toile d'Amsterdam évoquerait volontiers l'idée d'une de ces copies que l'on confectionnait du vivant même d'Emmanuel. Le *Marché* de Rotterdam, de 1672, doit être le dernier peint. Il semble que les toiles de Stockholm et de Bâle lui soient antérieures à cause de leurs contours encore précis, des notes rouges dans les costumes, et du souvenir vivace de la ville de Delft, dont l'Église Vieille se profile au fond, masquée en partie, dans la collection Bachofen-Burckhardt, par un bâtiment qui se retrouve au Rijksmuseum. Quant au *Marché* de Londres, on pourrait peut-être exactement le dater. La figure de l'acheteuse est ici plus importante que partout ailleurs, plus réaliste aussi, dans son embonpoint. Elle décèle, comme l'enfant qu'elle tient par la main, le caractère indéniable d'un portrait. N'est-on pas autorisé à y reconnaître un tableau qui fut pour de Witte l'occasion d'un long procès : *Le Marché Neuf d'Amsterdam, près de l'écluse de Harlem*, où « Adriana van Heusden est pourtraite avec sa fillette » ? Adriana était la femme du notaire Joris de Wijs, qui avait hébergé Emanuel et monopolisé sa production. Cette toile fut peut-être la dernière que notre

1. Rudolf F. Burckhardt, *Katalog der Gemäldesammlung von Frau Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt*, Bâle, 1907, in-4, n° 79, reprod.

2. Sir Charles Holmes, *Honthorst, Fabricius and de Witte*, dans le *Burlington Magazine*, février 1923, p. 88. Le tableau figure dans Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis ... der holländischen Maler...*, Esslingen et Paris, 1907, in-8, t. I, n° 284 du catalogue de Pieter de Hooch.



peintre fit chez lui, car en 1663 il avait quitté sa maison, et le Marché Neuf ne fut installé qu'en 1662. Contre son droit — était-ce pour la finir ? — Emmanuel l'avait emportée chez Doucy, qui la considéra ensuite comme sa propriété, puisque son fils, en 1667, la vendit au nouveau protecteur de l'artiste, à Collaert<sup>1</sup>. Tout alla bien jusqu'en 1669. A ce moment le notaire était mort, après avoir été déclaré « fugitif ». Adriana s'est remariée. Elle revendique le portrait et, avec lui, trois autres peintures. Emmanuel est condamné



MARCHÉ AUX POISSONS, PAR EMMANUEL DE WITTE

(Collection de M. Tor Hedberg, Stockholm.)

à les livrer ou à verser quatre cent cinquante florins. Il ne s'exécute pas et, dix-huit mois plus tard, Adriana réclame encore. De Witte veut en finir, mais comment ? Évidemment il n'a point d'argent pour indemniser Collaert et lui reprendre le tableau. Celui-ci refuse de le rendre ; même, il a essayé en 1670 de le solder à la salle des ventes, le Heerenlogement, où le mari d'Adriana l'a frappé d'opposition et où il est resté. Une idée germe dans

1. Les pièces du procès ont été publiées par Bredius, *Bijdragen tot de biographie van Pieter de Hoogh*, dans *Oud-Holland*, 1889, p. 166, et *Künstler-Inventare*, t. V, p. 1837-1845.

l'esprit du peintre. Il promet de livrer le *Marché Neuf*, après l'avoir rafraîchi et amélioré, car à l'hôtel des ventes il s'est « terni et chanci ». Puis il court chez Collaert, qui en possède une copie. Emmanuel la prendra et, faisant semblant, au Heerenlogement, de retoucher l'original, il la mettra à sa place. Collaert refuse. L'artiste alors menace de réaliser le tour à l'aide d'une seconde copie qu'il s'est procurée et avec un autre compère. D'un geste expressif du pouce, il signifie à Collaert qu'en ce cas il ne lui donnera pas un sou. Terrifié, Collaert cède. Il n'aurait pas perdu davantage à rester vertueux : après avoir été opéré l'échange fut découvert, puisque nous le connaissons par des actes officiels. Et nous devinons, à la fin de la procédure, la mine déconfite de Collaert, tandis que M<sup>me</sup> Groendijk, logeuse d'Emmanuel, l'engage à ne pas pousser plus loin une affaire qui, à cause du subterfuge où il a trempé, pourrait bien lui causer des désagréments. On avait sans doute rendu le tableau à Adriana et elle pouvait, satisfaite, y contempler sa ressemblance prosaïque. En vraie bourgeoise hollandaise qui mettait « toute sa gloire et son contentement à la netteté de sa maison » et à la bonne conduite de son ménage, elle n'avait point voulu d'une effigie élégante ou flatteuse ; elle avait souhaité être immortalisée dans ses fonctions domestiques, sur un de ces marchés où fréquentaient les plus grandes dames, l'épouse de l'amiral de Ruyter elle-même, et où les gentilshommes ne dédaignaient pas de les accompagner.

Dans deux autres peintures Emmanuel de Witte, éloignant les personnages, a pris plus d'intérêt à l'ensemble de la scène. L'une, datée 1679, et où domine, à gauche, la Haringspакkerstoren, est au Musée de Leipzig depuis 1886. La transparence froide et fine, la lumière vacillante que nous notions dans les églises tardives l'embellissent<sup>1</sup>. L'autre, de 1682, décrit une *Halle* où, de chaque côté, du porche d'entrée, les acheteurs se pressent auprès d'étals à poissons (en 1916 chez A.-S. Drey à Munich, aujourd'hui dans la collection Duschnitz, à Vienne)<sup>2</sup>. Il conviendrait maintenant de retrouver le *Marché avec la Janroonpoortstoren*, un des trois tableaux qu'Adriana réclamait avec son portrait. Qui sait aussi si dans trois *Marchés* vendus comme Pieter de Hooch en 1841, 1899 et 1917, et dont j'ignore la destinée, nous ne retrouvons pas Emmanuel de Witte ?<sup>3</sup>.

1. T. Schreiber, *Meisterwerke des städtischen Museums zu Leipzig*, Munich, 1907, pl. 25. Deux compositions semblables, mais de mesures différentes et dont la seconde, d'après la lithographie du catalogue, serait inversée, ont passé en vente, l'une à Amsterdam le 29 avril 1817, n° 121, l'autre à Bruxelles, collection du baron de M., de Berlin, 7 mars 1859, n° 54.

2. Reproduit par Bode dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1916, p. 161.

3. Vente Riedinger, à Cologne, 19 juillet 1841, n° 24 ; vente Powers, New-York, 18 janvier 1899, n° 141 ; vente Ripley, Londres, 20 novembre 1917, n° 111. Dans les ventes du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle j'ai relevé sous le nom de Witte cinq mentions de *Marché aux poissons*, et



\*  
\* \*

Il y aurait plus à faire encore si l'on voulait reconstituer le reste de son œuvre. Houbraken nous dit qu'il avait abordé « la figure, l'histoire, le portrait ». Sysmus ajoute : « le paysage »<sup>1</sup>. La figure et l'histoire, auxquelles il se livrait avant que d'aborder les *Églises*, nous réserveraient, sans



MARCHÉ AUX POISSONS, PAR EMMANUEL DE WITTE

(National Gallery, Londres.)

doute, peu d'agrément. M. Hofstede de Groot a vu il y a quelques années un panneau : *Vertumne et Pomone*, signé, daté 1644 (0,46 × 0,42) et proche de Poelembourg. Est-ce la *Pomone*, inventoriée à Amsterdam en 1704 chez Cornelis van der Colck ? Une *Danaë*, portant le millésime 1647, fut proposée au Musée de Berlin vers 1890 ; selon M. Bode son réalisme de plaisant faisait

une autre dans la vente du duc de Sutherland, Londres, 14 juillet 1913 (sur bois ; 0,53 × 0,44).

1. Bredius, *Het schilderregister van Jan Sysmus*, dans *Oud-Holland*, 1890, p. 301.



songer à un imitateur superficiel de Knupfer. De même ordre devait être la *Cérès* qui passa deux fois en vente à Amsterdam au xvii<sup>e</sup> siècle (9 avril 1887, n° 109, et 16 mai 1696, n° 69). Emmanuel se serait aussi attaqué à la Bible si le *Samuel emmenant prisonnier devant Saül le roi des Amalécites* du Musée de Dunkerque, sur lequel je n'ai pu avoir de renseignements, est bien de lui, comme l'assure le catalogue. Au xix<sup>e</sup> siècle, on trouve mentionnés sous son nom, dans les livrets de ventes, d'autres sujets d'histoire et de piété dont on ne peut préjuger l'authenticité<sup>1</sup>.

Les paysages, à en croire deux exemplaires conservés, étaient autrement séduisants. L'un d'eux, qu'abrite la collection Lilienfeld, à Vienne, est signé. A l'ombre des arbres miroite un canal que traverse un pont ; sur la rive un tonnelier travaille, une femme achète des légumes qu'une vieille marchande a poussés jusque-là sur sa brouette<sup>2</sup>. L'autre, un *Pique-nique dans le bois*, au Musée de Magdebourg, « d'un sentiment très moderne », est attribué à de Witte par M. Bode, qui y retrouve sa facture finale et son groupement caractéristique. Les verts « sourds et profonds du feuillage » lui rappellent Courbet<sup>3</sup>. Qu'est devenu le « *Petit hiver* » que revendiquait Adriana von Heusden, le « *Petit clair de lune* » signalé en 1658<sup>4</sup>, le *Paysage* qui figure dans l'inventaire de Doucy, et les autres vues de nature succinctement annoncées par quelques inventaires ou ventes anciennes ?

Quant aux portraits, selon Houbraken, Emmanuel aurait peint la mère de son élève Hendrik van Streek, femme du peintre de natures mortes Juriaan van Streck, mais M. Hofstede de Groot dément cette assertion<sup>5</sup>. Les textes ne fournissent aucune autre indication. La réalité a été plus généreuse en remettant au jour le curieux groupe de famille reproduit ici. Il est signé, daté 1673 et mesure 0,66 sur 0,85. Il appartenait en 1902, lorsqu'il fut exposé à la Royal Academy (n° 135), à M. Lewis Fry, de Brighton, décédé en 1921, et il est

1. Vente Laneuville, Paris, 6 novembre 1811, n° 63 : *Les serviteurs de Laban apportant des présents à Rachel*, provenant de la vente Proux. — Vente de Preuil, Paris, 25 novembre 1811 : n° 50, *Fuite en Égypte : la Sainte Famille dans un bac traversant une rivière* (sur bois ; 0,51 × 0,62). — Vente Chevalier de Massen, 14 mai 1821 à Maestricht : n° 78, *Sept tableaux représentant les sept œuvres de miséricorde dans des intérieurs d'église* (sur bois ; 0,64 × 0,50). — Vente Mawson, Paris, 22 février 1850 : n° 65, *Sujet tiré de l'histoire sainte*. — Vente van Saceghem, Bruxelles, 2 juin 1851 : n° 24, *Une reine distribue des aumônes aux pauvres sur les marches d'un palais* (sur bois ; 0,42 × 0,55). — Vente à Paris, 18 janvier 1862 : *Le Tribunal du prince dans une vaste salie à colonnes*. — Vente à Londres, 19 juin 1922 : n° 31, *Judith avec la tête d'Holopherne* (sur bois ; 0,47 × 0,61).

2. Reproduit par G. Glück, en 1917, dans son catalogue de la collection Lilienfeld.

3. Bode, *Meister...*, p. 276.

4. Bredius, *Künstler-Inventare*, t. VI, p. 2143.

5. Hofstede de Groot, *Arnold Houbraken und seine Groote Schouburg*, La Haye, 1893, in-8, p. 168.

resté dans sa famille<sup>1</sup>. Les modèles ne seraient-ils pas, tels Joris de Wijs ou Collaert, des « protecteurs » du peintre ? La petite *Église* accrochée aux murs nous inclinerait à le croire. Mais, qu'ils sont punis de n'avoir pas été aussi modestes qu'Adriana ! Sanglés dans leurs habits de cérémonie, ils s'efforcent à la grâce avec des gestes roides et des visages crispés ; en vain, pour les mettre à leur aise, le peintre, comme le faisait Metsu, leur a donné pour cadre leur chez eux. De plaisants détails : le cuir de Cordoue bleu et or au mur, le



Phot Bruckmann.

MARCHÉ AUX POISSONS, PAR EMMANUEL DE WITTE

(Musée de Leipzig.)

sol qu'effleure le jour, l'échappée sur le jardin, révèlent les aptitudes d'Emmanuel pour ces intérieurs bourgeois auxquels Pieter de Hooch excellait.

Les deux artistes se connaissaient. Au cours du fameux procès avec Adriana, Pieter de Hooch est appelé deux fois à déposer, à la requête de celle-ci ou de Collaert. Son influence devait inspirer à de Witte un attrayant morceau, presque inconnu encore, le *Clavecin*<sup>2</sup>. M. Kleinberger, qui le possède et que

1. Nous en devons la reproduction à l'obligeante entremise de sir Robert Witte.

2. E. Plietzsch, *Nebenwerke holländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1916, p. 139 et 141.



nous remercions d'en avoir autorisé la publication, l'avait acheté, peu avant la guerre, dans la collection de la princesse de Broglie, née Say, comme un Pieter de Hooch, pour une somme considérable. Smith, pourtant, dès 1842 dans son *Supplément*, nous avait prévenu qu'il n'était pas du maître. Après avoir catalogué les œuvres de Hooch il assure qu'Emmanuel l'a parfois imité ; il en donne pour preuve le *Clavecin*, qu'il décrit avec soin ; « œuvre d'art admirable », ajoute-t-il, « où l'artiste n'est en rien inférieur aux travaux



PORTRAIT DE FAMILLE, PAR EMMANUEL DE WITTE

(Collection de M. Lewis Fry.)

de son prototype<sup>1</sup> ». Que n'avait-on tenu compte de son avertissement ! La toile dont traite Smith, qui venait d'être acquise en vente publique par le baron Verstolk van Soelen, n'est pas, d'ailleurs, l'original de M. Kleinberger, mais une copie ancienne un peu plus grande ( $0,96 \times 1,07$ , au lieu de  $0,77 \times 1,04$ ) qui reparut, cette fois avec l'étiquette de Pieter de Hooch, le 24 juin 1893 à Londres, dans la vente Bingham Mildmay, où elle atteignit le

1. Smith, *Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters*, London, 1842, in-8, t. IX, p. 574.





Portrait of a person at a desk.

nous remercions d'en avoir autorisé la publication, l'avait acheté, peu avant la guerre, dans la collection de la princesse de Broglie, née Say, comme un Pieter de Hooch, pour une somme considérable. Smith, pourtant, dès 1842 dans son *Supplément*, nous avait prévenu qu'il n'était pas du maître. Après avoir examiné des copies de Hooch il assure qu'Emmanuel l'a parfois surpassé. Une seule preuve le *Chapeau*, qu'il décrit avec soin : « œuvre d'un grand maître », ajoute-t-il, « où l'artiste n'est en rien inférieur aux travaux



POURTRAIT DE FAMILLE, PAR EMMANUEL DE WITTE.

(Collection de M. Lewis Fry.)

son prototype. Que n'avait-on tenu compte de son avertissement ! La toile dont traite Smith, qui venait d'être acquise en vente publique par le baron Verstolk van Soelen, n'est pas, d'ailleurs, l'original de M. Kleinberger, mais une copie ancienne un peu plus grande ( $0,96 \times 1,07$ , au lieu de  $0,85 \times 1,00$ ) qui reprenait, cette fois, sous l'étiquette de Pieter de Hooch, le nom de l'artiste qui avait été vendu à Londres, dans la vente Bingham Mildmay, où elle atteignit le

an. *Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters*, 1842, in-8, t. IX, p. 574.



LE CLAVECIN  
PAR EMMANUEL DE WITTE  
(Appartient à M. Kleiberger)





prix, élevé pour l'époque, de 725 livres. M. Hofstede de Groot, avec sa bonté habituelle, m'en a signalé la présence au Canada, dans le musée « Art Association » de Montréal, où on la tient encore pour un Pieter de Hooch (catalogue de 1908, n° 311)<sup>1</sup>. Mieux que pour les *Marchés*, — car on ne connaît de ce maître aucun *Marché* authentique —, la confusion est explicable. Une salle ombreuse ouverte sur une autre plus claire ; une action quiète : l'homme couché que la dame du logis distrait par sa musique, voilà un programme selon l'esprit de Pieter de Hooch. Mais, personnel quand même, Emmanuel de Witte, qu'Houbraken dénonce si vain de sa science de perspective, prend un plaisir que Pieter de Hooch ignore, à mettre en place d'honneur l'enfilade des pièces, quitte à scinder en deux son tableau ; et il a chassé les tons chauds, les contrastes accentués et simples du maître. Quelques rouges assourdis cernent la toile : embrasures des fenêtres, solives du plafond, lit, tapis. Mais à peine la lumière allume-t-elle une flamme dans la courtine, que l'ombre vigilante qui endormait la chambre accourt et saupoudre de fine cendre grise le reste de la tenture. Enchâssé dans cette monture mate, où les détails ne sont pas tous exempts de sécheresse, le jour pâle s'ébat au centre. Son morcellement, les bords embués de ses flaques, et aussi le subtil bouquet de nuances qu'assortissent à son appel parois et carrelage et auquel répond dehors un ciel d'aigue-marine, nous avons appris à les connaître dans les *Intérieurs d'églises*. Le *Clavecin*, par ses tons et sa technique, rejoint les *Églises* qui commencent la dernière période d'Emmanuel. La date de 1667 lui conviendrait très bien ; c'est celle justement où Collaert promet de payer à Doucy les « frais de nourriture » du peintre. Celui-ci, entre autres compensations, lui fera « du mieux qu'il lui est possible, ... un grand morceau de peinture représentant une chambre avec vue dans deux autres chambres ». Serait-ce le *Clavecin* ? Collaert l'aurait-il fait copier ensuite, comme, par deux fois, le *Marché Neuf* d'Adriana ? Ces copies contemporaines des toiles de notre peintre furent, sans doute, fréquentes : l'inventaire de Corneille de Bie (1664) en mentionne deux, d'après l'*Église Neuve d'Amsterdam* et on peut se demander si les « patrons » d'Emmanuel n'en trafiquaient pas.

Le tableau de M. Kleinberger n'était pas isolé dans l'œuvre de l'artiste : nous trouvons dans l'inventaire de Doucy, le 18 janvier 1669 « *Une Cuisine* » et « *Une Chambre* »<sup>2</sup>. A ces intérieurs paisibles on peut relier nombre de sujets familiers, divertissements ou occupations variés, qui comportaient parfois les « effets de lampe » à la mode en Hollande, et qui nous sont con-

1. Alors que M. Hofstede de Groot n'avait encore pas vu cette toile, il l'avait attribuée dubitativement à P. Janssens (*De schilder Janssens*, dans *Oud-Holland*, 1891, p. 293) puis l'avait fait entrer en 1907 dans son catalogue de Pieter de Hooch déjà cité, n° 169.

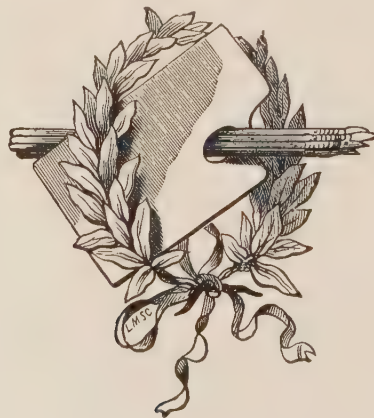
2. Bredius, *Künstler-Inventare*, p. 424.

nus par des pièces notariées ou des livrets de vente<sup>2</sup>. Toutes ces peintures peut-être ne sont pas perdues. Elles se cachent, anonymes ou sous des noms d'emprunt.

Volontiers, nous verrions s'enrichir l'œuvre d'un peintre qui d'un bout à l'autre de sa carrière, à quelques défaillances momentanées près, ne nous a causé encore que de la joie. Seul, parmi les petits maîtres, il atteignit sans déchoir les confins du xvii<sup>e</sup> siècle et mourut en beauté. Tandis que Pieter de Hooch, en ses dernières années, s'inclinait devant le mauvais goût naissant, l'irascible Emmanuel de Witte s'insurgeait et il osait accabler de son mépris le peintre à la mode, Gérard de Lairese. Son opiniâtreté ne fut pas étrangère à sa ruine. Aussi lui savons-nous gré deux fois d'avoir, à ses dépens, maintenu jusqu'au bout, par son art épris de lumière et de couleur raffinées, les droits d'une sensibilité parente de la nôtre.

CLOTILDE MISME

2. Dans l'inventaire d'Emmanuel de Witte lui-même en 1685 : *Un forgeron* ; dans les inventaires du xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle : *Une scène de travail* (voir Bredius, *Künstler-Inventare*, p. 426, n° 19) ; *Une grande peinture représentant une société* (Bredius, t. V, p. 1847) ; *Une scène à la lumière de la bougie* (Bredius, t. VII, p. 295) ; *Une fête paysanne dans un intérieur* (Obreen, *Archief*, t. I, p. 155). Dans les ventes : *Un forgeron* (Amsterdam, 20 avril 1695, n° 8) ; *La fête de l'Étoile dans les rues d'un village le soir des Rois* (David Fiers Kappeyne, 25 avril 1775, Amsterdam, n° 113) ; *Une blanchisserie avec une femme qui lave* (15 novembre 1786, Bruxelles, n° 88) ; *Un corps de garde* (Tronchin des Délices, Paris, 22 mars 1801, n° 214) ; *Des personnes qui écoutent la lecture d'un testament* (Houdet, Nantes, 26 novembre 1856, n° 74) ; *Une voiture et des personnages devant le porche d'un château* (Drew, Londres, 31 mai 1920, n° 82). Bode cite : *Un homme qui compte son argent à la lumière* ; il dit, par erreur, tenir cette indication d'Houbraken.





## ESSAI DE CHRONOLOGIE DES OEUVRES DES FRÈRES LE NAIN

---



Le critique désireux de mettre un peu de clarté dans la question Le Nain, réputée naguère insoluble, devait s'efforcer d'abord de faire la part et de reconnaître la manière propre de chacun des trois frères. Tel a été l'objet des études parues précédemment dans la *Gazette*<sup>1</sup>. Aujourd'hui, la personnalité d'Antoine, de Louis et de Mathieu étant définie d'une façon qui a été généralement acceptée, il est permis d'aborder un autre problème qu'on avait provisoirement laissé

de côté : celui de la chronologie des œuvres non signées et non datées, mais dont l'attribution est certaine.

Les tableaux signés et datés, qu'ils soient d'Antoine, de Louis ou de Mathieu, se placent tous dans la courte période qui va de 1640 à 1647.

Antoine a déjà cinquante-quatre ans en 1642 quand il signe la première peinture datée que nous connaissons de lui : le tableautin du Louvre, *Réunion de famille*. Que faisait-il en 1629, quand il fut reçu maître peintre à Saint-Germain-des-Prés, ou même une dizaine d'années plus tôt ? Nous voudrions le savoir et nous n'en pouvons rien dire. Parmi les ouvrages non datés qu'on a le droit de lui attribuer, nous n'avons pas de raison d'en tenir aucun pour antérieur à cette date. La plupart montrent le même faire et la même qualité que les deux petits tableaux du Louvre, *Réunion de famille* et

1. 1922, t. I, p. 129, 219 et 293, et 1923, t. I, p. 31.

*Portraits dans un intérieur.* Il en est deux seulement qui méritent d'être mis à part : c'est le curieux tableau où l'on voit deux peintres qui sont peut-être deux des frères Le Nain (collection de M<sup>me</sup> la marquise de Bute) et le charmant tableau des *Jeunes musiciens* (collection de lord Aldenham). Mais, comme c'est par leur supériorité qu'ils tranchent sur la production moyenne d'Antoine, ce n'est évidemment pas dans la période antérieure à 1642 qu'on pensera, en bonne logique, à les placer.

Pour Louis, non seulement rien ne nous autorise à dépasser ces mêmes limites, mais ses œuvres non datées semblent se grouper très étroitement autour de ses deux principales œuvres datées : la *Charrette*, qui est de 1641, et le *Repas de paysans* de la collection La Caze, qui est de 1642. Seul, s'il est, comme je le crois, de Louis, le *Portrait de vieille femme* appartenant au Musée d'Avignon nous amène à une date un peu, bien peu, postérieure : à 1644. La *Forge* doit être de 1641 ; en tout cas elle ne saurait être plus récente : le tableau du Musée de Reims nous en est garant, car cette *Vénus dans la forge de Vulcain*, qui porte la signature « *Lenain anno 1641* », est, de la main de Mathieu, une transposition mythologique de la *Forge* réelle peinte par Louis. L'admirable *Famille de paysans*, provenant du marquis de Marmier, qui est, jusqu'à plus ample informé, le chef-d'œuvre de Louis, ne peut pas être bien éloignée du *Repas de paysans* de la collection La Caze. On y voit, tendant au plus haut degré d'achèvement, le même esprit, la même facture, la même palette.

Quant aux paysages avec figures qui ne sont pas l'invention la moins originale de Louis Le Nain, qu'il s'agisse des *Paysans devant leur maison*<sup>1</sup> ou du tableau de sir Audley Neeld<sup>2</sup> ou de celui qui fut légué par M. Ionidès au Victoria and Albert Museum, ils semblent faire avec la *Charrette* du Louvre un groupe très homogène. Ici, on admire le vieux paysan, droit et fier, et la fine lumière grise qui touche chacune des vieilles pierres de sa maison. Là, les figures sont de dimension plus réduite : une vieille assise sur une chaise près d'une poterne ouverte, puis, sans lien avec elle ni entre eux, des enfants, une petite fille et deux garçons dont l'un joue du flageolet, forment en quelque sorte le cadre qu'emplit le paysage, et ce paysage, c'est une plaine sans accidents pittoresques, c'est la campagne, ce sont les champs tels que les voient les paysans qui les parcourent pour leur travail quotidien. Les rayons obliques du soleil, seuls, embellissent cet humble coin de terre, mettant un accent de lumière sur la coiffe d'une femme qui, là-bas, pousse ses vaches devant elle, ou sur le dos blanc d'un mouton, plus

1. Deux exemplaires : collection de M. le duc de Rutland et Musée de Boston.

2. *Illustrated catalogue of pictures by the Brothers Le Nain* ; London, Burlington Fine Arts Club, 1910, pl. VII.

loin sur le pignon et la cheminée d'une ferme et sur la croupe d'un cheval; ils rasent l'étendue grise de la plaine et atteignent enfin les maisons et le clocher d'un village, au flanc des modestes coteaux qui ferment l'horizon.

Dans le tableau de la collection Ionidès, on se demande ce qui séduit davantage, de la jeune paysanne rieuse qui, les mains croisées et les pieds joints, se dresse devant nous, détachant nettement, et néanmoins sans dureté, sa silhouette sur le ciel, ou des deux garçons, dont l'un joue du flageolet,



PAYSANS DEVANT LEUR MAISON, PAR LOUIS LE NAIN

(Collection de M. le duc de Rutland.)

tandis que l'autre, qui nous apparaît dans la demi-teinte d'une ombre légère avec ses grands yeux ouverts et ses cheveux ébouriffés, écoute, en connaisseur, une main posée sur l'épaule du musicien : il sait, en effet, jouer du flageolet, lui aussi, car nous le reconnaissons pour le gentil enfant que l'on voit, au Louvre, préludant par une douce mélodie au repas d'une *Famille de paysans*. Mais pour la dignité, la simple noblesse et le naturel, rien ne passe le maître des champs qui se déroulent sous nos yeux jusqu'à la lisière du village. Il est descendu de son cheval et s'est assis sur le talus,



drapé dans son manteau ; sa main, cachée sous les plis, tient le licol du cheval dont le fin profil se balance, au-dessus du cavalier au repos, dans un angle de la toile. Il a de fortes guêtres et de forts souliers pour arpenter la terre en tous temps. Sous un large feutre, sa belle tête aux traits accentués, à la barbe frisée, se tourne vers nous et ses yeux nous regardent avec un air d'autorité bienveillante et familière.

Ces quatre tableaux, qui sont, à notre connaissance, les meilleures des œuvres où Louis Le Nain inaugura une conception nouvelle du paysage avec figures, se rapportent sans doute à la même phase de la vie de l'artiste. Tout au plus, si l'on se rappelle ce qu'il y a de gaucherie et de raideur, à côté de la vision la plus originale et du plus vif accent de vérité, dans la *Charrette* du Louvre, tout au plus pensera-t-on, comme je l'ai déjà indiqué<sup>1</sup>, que ces défauts s'expliquent par l'inexpérience d'un peintre qui a plus de génie que de virtuosité et qui tente des voies encore inexplorées. Je penche donc à croire que la *Charrette* est le premier en date des quatre tableaux. Les *Paysans devant leur maison* viendraient ensuite. Du tableau de sir Audley Neeld et de celui du Victoria and Albert Museum que je propose d'appeler *La Halte du cavalier*, le second est infiniment supérieur. La beauté de figures dont l'importance ne retire, cependant, rien à une sensation dominante de large espace aéré, lui assure une place privilégiée, n'hésitons pas à dire la première, dans la série à laquelle il appartient. Mais, outre que le fond est le même, ou peu s'en faut, les deux toiles nous montrent le peintre parvenu à dominer les graves difficultés qu'il avait d'abord rencontrées dans ses efforts pour concilier la précision nécessaire des figures avec la libre expansion de la lumière sous le ciel et sur la terre. Ici, l'union de l'homme et du paysage est réalisée dans la vérité comme elle ne le fut pas fréquemment avant Corot, et même cette impression de « plein air » que le xix<sup>e</sup> siècle a si passionnément et par tant de moyens poursuivie nous est pour la première fois offerte.

La même perfection, la même maîtrise, avec une science accomplie du clair-obscur et une souplesse qui ne laisse pas de manquer à quelques-uns des plus beaux ouvrages de Louis Le Nain, m'inclinent à classer au même rang chronologique le *Benedicite* de la collection Hindley Smith<sup>2</sup>, admirable petit tableau d'intimité dont l'auteur s'égale par avance à Chardin et à Millet. On serait même tenté de dire qu'il leur est ici, par bonne fortune, supérieur. Car ceux-ci n'ont pas plus savamment modelé des figures dans un clair-obscur plus transparent. Mais Chardin, qui exprime tout ce qu'il veut par la justesse des silhouettes et des attitudes, n'a pas su inscrire

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 233.

2. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 33.



LA HALLES DU CAVALIER

PAR LOUIS LE NAIN

(Victoria and Albert Museum, London.)

drapé dans son manteau; sa main, cachée sous les plis, tient le licol du cheval dont le fin profil se balance, au-dessus du cavalier au repos, dans un angle de la toile. Il a de fortes guêtres et de forts souliers pour arpenter la terre en tous temps. Sous un large fentre, sa belle tête aux traits accentués, à la barbe frisée, se tourne vers nous et ses yeux nous regardent avec un air d'autorité bienveillante et familière.

Ces quatre tableaux, qui sont, à notre connaissance, les meilleures des œuvres où Louis Le Nain inaugura une conception nouvelle du paysage avec figures, se rapportent sans doute à la même phase de la vie de l'artiste. Tout au plus, si l'on se rappelle ce qu'il y a de gaucherie et de raideur, à côté de la vision la plus originale et du plus vif accent de vérité, dans la *Charrette* du Louvre, tout au plus pensera-t-on, comme je l'ai déjà indiqué<sup>1</sup>, que ces défauts s'expliquent par l'inexpérience d'un peintre qui a plus de génie que de virtuosité et qui tente des voies encore inexplorées. Je penche donc à croire que la *Charrette* est le premier en date des quatre tableaux. Les *Paysans devant leur maison* viendraient ensuite. Du tableau de sir Audley Neeld et de celui du Victoria and Albert Museum que je propose d'appeler *La Halte du cavalier*, le second est infiniment supérieur. La beauté de figures dont l'importance ne retire, cependant, rien à une sensation dominante de large espace aéré, lui assure une place privilégiée. n'hésitons pas à dire la première, dans la série à laquelle il appartient. Mais, outre que le fond est le même, ou peu s'en faut, les deux toiles nous montrent le peintre parvenu à dominer les graves difficultés qu'il avait d'abord rencontrées dans ses efforts pour concilier la précision nécessaire des figures avec la libre expansion de la lumière sous le ciel et sur la terre. Ici, l'union de l'homme et du paysage est réalisée dans la vérité comme elle ne le fut pas fréquemment avant Corot, et même cette impression de « plein air » que le xix<sup>e</sup> siècle a si passionnément et par tant de moyens poursuivie nous est pour la première fois offerte.

La même perfection, la même maîtrise, avec une science accomplie du clair-obscur et une souplesse qui ne laisse pas de manquer à quelques-uns des plus beaux ouvrages de Louis Le Nain, m'inclinent à classer au même rang chronologique le *Bénédictin* de la collection Hindley Smith<sup>2</sup>, admirable petit tableau d'intimité dont l'auteur s'égale par avance à Chardin et à Millet. On serait même tenté de dire qu'il leur est ici, par bonne fortune, supérieur. Car ceux-ci n'ont pas plus savamment modelé des figures dans un clair-obscur plus transparent. Mais Chardin, qui exprime tout ce qu'il veut par la justesse des silhouettes et des attitudes, n'a pas su inscrire

<sup>1</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 235.

<sup>2</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 33.





LA HALTE DU CAVALIER

PAR LOUIS LE NAIN

(Victoria and Albert Museum, Londres.)



sur les visages tout ce qui se révèle à la pénétration et à la sympathie divinatrice de Louis Le Nain, tandis que Millet, qui n'a certes pas ressenti moins de tendresse pour les humbles, ne s'est pas tenu de la gâter quelquefois par ses visées au style épique.

Quelques points de repère permettent de tracer une courbe un peu plus étendue de la carrière du chevalier Le Nain.

Le tableautin sur cuivre appartenant au Louvre, *Les Petits joueurs de cartes*, et, par conséquent, le tableau du palais de Buckingham qui en est une variante, me paraissent, je l'ai dit précédemment<sup>1</sup>, devoir être attribués à une époque où Mathieu était encore sous l'influence d'Antoine, son aîné de vingt ans, qui fut probablement son maître. L'homme et la femme debout derrière les joueurs rappellent de près certains types habituels d'Antoine et même sa manière de peindre. Mais le groupe des enfants montre une souplesse d'ordonnance et une fluidité de pinceau que n'a jamais connues Antoine. Un détail, cependant, m'empêche de repousser trop loin avant 1640 l'exécution de cette petite peinture : le charmant enfant aux cheveux blonds soyeux, coiffé d'un petit chapeau à plumes, qui, assis au centre du tableau, jette sa carte avec un air de défi, est le même qui, dans le *Benedicite* de la collection Hindley Smith, taille le pain en tranches. Il paraît plus jeune dans le tableau de Mathieu : c'est vraiment un enfant, tandis que ses partenaires sont des garçons de dix ou douze ans. Mais la différence d'âge, en passant d'un tableau à l'autre, ne saurait excéder deux ou trois ans, quatre au plus. C'est une raison pour ne pas assigner au *Benedicite* Hindley Smith une date plus récente que 1642 ou 1643. D'autre part, le garçon qui, dans les *Petits joueurs de cartes*, est debout derrière l'enfant blond se retrouve avec le même chapeau pointu dans la *Halte du cavalier* : c'est le joueur de flageolet. Il y a aussi une différence d'âge, mais qui ne peut pas non plus dépasser trois ou quatre ans. D'où il résulte que, si l'on place vers 1639 ou 1640 les *Petits joueurs de cartes*, 1643 sera la date vraisemblable du *Benedicite* Hindley Smith, de la *Halte du cavalier* et de la *Famille de paysans*<sup>2</sup>.

L'excellent petit portrait de jeune gentilhomme appartenant à M. Warneck, qu'il nous rende ou non la ressemblance de Cinq-Mars, présente une combinaison d'éléments analogues à celle que l'on note dans les *Petits joueurs de cartes*. Je le crois de Mathieu : Antoine n'aurait pas été capable de construire si correctement ce visage, ni de le modeler avec tant de finesse, et Louis n'aurait pas eu cette élégance aristocratique. Mais on sent l'influence d'Antoine dans l'exécution, d'ailleurs très raffinée et très agréable, du cos-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 296.

2. Je rappelle que le jeune garçon qui écoute le joueur de flageolet dans la *Halte du cavalier* est celui qui joue du même instrument dans la *Famille de paysans* du Louvre.



tume, du col de dentelles et du justaucorps, et le coloris, avec ses tons gris et chamois, a beaucoup d'affinité avec la palette d'Antoine. S'il représente Henri de Coiffier de Ruzé d'Effiat, marquis de Cinq-Mars, qui fut décapité en 1642, il peut avoir été peint en 1639, peu après le temps où ce jeune homme de dix-neuf ans, appelé par Richelieu à la Cour, devint le favori du Roi.

*Vénus dans la forge de Vulcain* et le *Corps de garde* jalonnent ensuite, en 1641 et 1643, la carrière de Mathieu, alors dans la plénitude de son talent et de son habileté de main. Dans le premier de ces ouvrages importants, l'influence flamande est encore prépondérante, non seulement, semble-t-il, celle qui est venue à Mathieu, dès sa jeunesse, par son aîné Antoine, élève, à Laon, « d'un peintre étranger », c'est-à-dire vraisemblablement flamand ou hollandais, mais celle qu'il a pu recevoir à Paris, par la vue directe des œuvres du grand maître des Flandres, Rubens.

Deux années seulement plus tard, la manière brillante de Mathieu atteint à son complet épanouissement dans le *Corps de garde*, qui nous fait apprécier une touche large et grasse, une couleur riche et nuancée. Mais ce qui reste d'influence flamande ou hollandaise est transformé comme par un souffle d'Italie. On pense à ces voyageurs flamands et hollandais qui arrivèrent, chargés des disciplines de leur réalisme national et qui, rencontrant une école réaliste italienne, celle de Caravage, firent un amalgame pittoresque des deux éléments, à tel point qu'on se demande s'ils sont hommes du Nord plus que du Midi et que cette ambiguïté paraît jusque dans leurs noms : tel Gerrit van Honthorst devenu Gherardo delle Notti. Remarquant cet apport nouveau dans l'œuvre de Mathieu Le Nain, comment ne pas se souvenir que l'un des frères Le Nain fut surnommé « le Romain » ? D'après la tradition qui s'était conservée au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce « Romain » serait Louis, et cela nous étonne, car quel artiste a moins emprunté que celui-là pour créer ces images de la vie rustique où tout, défauts et qualités, sort de son rude et simple génie ? Mais ne pourrait-on admettre que Louis aurait fait, avec son jeune frère Mathieu, le voyage de Rome<sup>1</sup> et que ce voyage aurait précisément eu lieu entre les années 1641 et 1643, c'est-à-dire entre le moment où Mathieu peint la *Vénus* de Reims et celui où il produit son chef-d'œuvre, le tableau de M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim ?

Cette hypothèse rendrait compte aussi de certaines modifications que l'on peut remarquer sous le pinceau de Louis à cette époque. Bien que Louis demeure beaucoup plus semblable à lui-même à travers les œuvres que nous

1. M. Raymond Escholier propose une suggestion semblable dans un article intitulé *Le Secret des Le Nain* (supplément littéraire du *Figaro*, 28 janvier 1923).

connaissions de sa main, il n'aurait pas été insensible, en Italie, sinon aux exemples des peintres, du moins aux charmes du climat. Ainsi s'expliquerait, si l'on accepte les dates que j'ai indiquées, la lumière plus chaude qui éclaire la *Halte du cavalier*, en contraste avec le ciel gris et la fine clarté froide de la *Charrette*.

La *Réunion d'amateurs* (qui fut la *Chambre de Rhétorique*, tant qu'on la crut hollandaise) est sans doute du même temps que le *Corps de garde*, et c'est un excellent exemple de la même manière, bien qu'un je ne sais quoi de plus sage et de plus froid semble faire pencher la balance vers les traditions du Nord.

Plusieurs des tableaux qui ont appartenu ou appartiennent encore à la collection de M. le comte de Seyssel marquent, à mon avis, une autre période. Les *Joueurs de tric-trac*<sup>1</sup>, le *Jardinier*<sup>2</sup>, le *Repas de famille*<sup>3</sup>, forment un groupe très étroitement apparenté et l'on y voit une facture et une palette notablement différentes de celles qu'emploie, en 1643, l'auteur du *Corps de garde* et de la *Réunion d'amateurs*. Plus d'éléments, au moins dans la partie matérielle de la peinture, qu'on puisse dire empruntés, directement ou indirectement, à la Flandre, à la Hollande ou à l'Italie, ni même aux frères de l'artiste, Louis ou Antoine. Au lieu de cette technique composite, d'ailleurs sa-



PORTRAIT DE CINQ-MARS (P)

PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. Warneck.)

vante et nuancée, qu'il pratiquait naguère avec succès, Mathieu s'est fait une manière nouvelle, vraiment magistrale dans sa simplicité. Sa palette, beaucoup plus réduite, comprend surtout du noir, des bruns, des gris et du rouge. Avec des tons étalés franchement, presque sans liaison de couleurs plus ou moins rompues, il réalise des effets puissants, lumineux, qui

1. Acquis de M. Louis Sambon par le Musée du Louvre; reprod. dans notre article précédent (*Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 38).

2. A M. Louis Sambon (*Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 37).

3. A M. le comte de Seyssel; toile très endommagée, mais qui est sans doute l'original de cette composition dont on connaît deux autres exemplaires.

ne sont pas sans rapport avec ceux qu'obtient alors Velazquez ou ceux que recherchera, deux cents ans plus tard, Manet. Voyez le serviteur qui est debout, à droite, dans les *Joueurs de trictrac* et que son ombre accompagne sur le mur gris verdâtre: c'est presque une simple grisaille, mais cette grisaille rend la couleur, la lumière et le relief mieux que ne le fait ailleurs la complication des tons. Mathieu, qui en tenait la recette d'Antoine, a toujours su manier les rouges, à la différence de Louis qui ne les emploie pas beaucoup et qui n'en fait, quand il les emploie, que des roses plus ou moins foncés et assez ternes. Jamais les rouges de Mathieu n'ont été plus éclatants que lorsqu'il a renoncé aux diaprures de son ancienne palette pour se borner à de fortes oppositions de deux ou trois tons. Le charmant, l'élégant, l'impertinent, le romanesque jeune homme qui est le personnage principal du *Corps de garde* se drape cavalièrement dans un beau manteau rouge. Mais ce rouge n'a pas l'éclat du manteau que l'un des *Joueurs de trictrac* a posé sur le dossier de sa chaise ou de la casaque, tirant un peu sur l'orange, du serviteur qui, dans le tableau du *Jardinier*, offre une rose à sa maîtresse.

Or, il y a au Musée de Laon un *Portrait de jeune homme*, non signé, mais daté, et dont l'attribution à Mathieu Le Nain n'est pas douteuse. Il prouve qu'en 1646, date inscrite sur la toile, Mathieu usait encore d'un coloris nuancé et rompu comme au temps du *Corps de garde* et de la *Réunion d'amateurs*. D'autre part, un trop grand écart serait inadmissible entre la date des *Joueurs de trictrac* et celle du portrait de Laon. En effet, le même jeune homme que nous voyons de face à Laon est représenté de profil dans le tableau acquis par le Louvre. Mais notre joueur de trictrac a quatre ou cinq ans de plus que le jeune homme du portrait, lequel a dix-neuf ans: « *aetatis suae 19* ». Une différence d'âge analogue se remarque pour son partenaire, en qui l'on reconnaît avec évidence le modèle qui a posé pour le portrait du Musée du Puy. Je ne crois donc pas dépasser la conjecture permise en assignant aux *Joueurs de trictrac*, au *Jardinier* et au *Repas de famille* une date postérieure à la mort de Louis et d'Antoine, vers 1650. Ces déductions trouvent un appui dans l'impression que donnent les costumes des personnages. Ce ne sont plus les modes de 1640 et des années suivantes: témoin surtout les chapeaux, de forme haute, à fond plat et à petits bords, témoin aussi la disposition des cheveux (ou des perruques). On est déjà loin du pur costume Louis XIII; on est au milieu du siècle. L'un des *Joueurs de trictrac*, l'élégant jeune homme qui nous montre son aimable profil en jetant les dés, a une perruque en boucles régulières, comme en portait Louis XIV à vingt ans.

Deux des tableaux qui sont ou qui furent à Turin doivent être tenus pour plus récents encore: ce sont les deux tableaux qui représentent des danses



d'enfants<sup>1</sup>. La palette a de nouveau changé, sans d'ailleurs aucunement revenir aux brillantes et fortes couleurs du *Corps de garde*. L'artiste recherche une harmonie fine, faite de gris chatoyants, et il emploie les laques dont il s'abstenait naguère. L'esprit lui-même a subi une transformation analogue. Dans ces deux séduisantes et originales compositions sur l'enfance et l'adolescence, surtout féminines, le charme ne nuit en rien à la sincérité du



LA NATIVITÉ, PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de M. le D<sup>r</sup> Mary.)

peintre. Celui-ci est toujours un portraitiste plein de vérité et de naturel; cependant il est désormais orienté vers la douceur plus que vers la force, et l'on peut craindre que cette douceur ne dégénère un jour en mollesse et en fadeur.

Ce jour ne vint peut-être que beaucoup plus tard. Un document ignoré

1. *La Leçon de danse* (à M. Louis Sambon; v. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 35); *La Ronde des filles et des garçons* (à M. le comte de Seyssel).

jusqu'ici nous prouve, en tout cas, qu'il est venu. On peut sans invraisemblance placer la *Leçon de danse* et les autres tableaux du même genre vers les années 1655-1660<sup>1</sup>. M. le D<sup>r</sup> Mary possède un tableau signé : « *Lenain f. 1674* ». Voilà donc le témoignage irrécusable qui nous manquait jusqu'ici pour nous faire une idée de ce qu'était devenu le talent de Mathieu après la mort de ses frères et même pour nous assurer, puisqu'on l'a contesté, que le chevalier Le Nain a continué, une fois demeuré seul possesseur de la signature *Le Nain*, à faire acte de son métier.

C'est une *Nativité*. La toile n'est pas grande, mesurant 60 centimètres en hauteur sur 67 centimètres en largeur. Douze figures de petite dimension sont groupées autour de la Crèche. Devant un bâtiment en ruines, l'Enfant, blond et rose, est étendu sur la paille ; la Vierge, vêtue d'une tunique rouge et d'un manteau bleu qui a glissé sur son bras, s'agenouille pour dévoiler le Maître du monde : *Deum infantem pannis involutum*. A droite, saint Joseph est assis, un bâton à la main, les pieds nus, les jambes serrées dans des guêtres de paysan ou de voyageur. Le bœuf est derrière lui et un jeune pâtre montre sa tête au-dessus de l'animal. A gauche, des femmes se joignent aux bergers pour adorer le Nouveau-né : une vieille, encapuchonnée dans un voile, prie à genoux, les mains jointes ; une femme plus jeune, debout, allaite un enfant qu'elle porte dans un pli de sa robe. Un peu détachée du groupe des adorateurs, une belle fille dresse sa haute silhouette augmentée du chaudron de cuivre qu'elle porte sur sa tête. Un berger au torse demi-nu, un bâton sous le bras, un genou en terre, fait pendant à saint Joseph. Puis, viennent un enfant qui traîne un chien et deux adolescents dont l'un porte un agneau. Il règne dans cette toile un italianisme qui n'est pas celui avec lequel Louis et Mathieu ont pu se confronter, s'ils furent à Rome vers 1641 ou 1642. C'est un italianisme académique transmis par Le Brun et Mignard et qui se mêle, tant bien que mal, à un reste de pittoresque rustique. Plus que toute autre figure, la jeune femme au chaudron garde un lointain souvenir du beau temps des frères Le Nain, en nous rappelant un des chefs-d'œuvre de Louis, la *Halte du cavalier*.

PAUL JAMOT

1. C'est, semble-t-il, la date la plus ancienne que permette la forme de la perruque portée par le personnage qui est debout derrière le musicien de la *Leçon de danse*.

## CHARLES MILCENDEAU

(1872-1919)

---



PORTRAIT DE CHARLES MILCENDEAU  
PAR LUI-MÊME (1918)  
(Appartient à M. Armand Fourreau.)

Une récente exposition, hélas ! posthume, a remis en lumière ce talent si personnel, si français. Je dis « remis », car Charles Milcendeau, mort en 1919 à quarante-six ans, s'il a fait peu de bruit durant sa courte existence et s'il a été enlevé dans le moment où ses travaux annonçaient l'épanouissement décisif de ses qualités de peintre, avait cependant déjà marqué sa place en excellent jour aux yeux des amateurs que la mode ni le snobisme ne guident. D'aucuns se rappellent quelle surprise ce fut, en 1898, lorsque cet élève de Gustave Moreau montra chez Durand-Ruel ses premiers dessins, d'une « naïveté » si clairvoyante, si expressive, ces crayons où, sans la moindre appa-

rence de « littérature », en vrai portraitiste, il avait représenté les paysans de sa Vendée natale : figures de jeunes filles et de jeunes gens faites de quelques traits, ou figures de vieillards parfois fouillées comme certains Dürer, le tout d'une telle justesse caractéristique !... S'il eût, certes, mérité d'être plus connu de son vivant, Charles Milcendeau n'est donc pas parti méconnu. L'hommage que lui a rendu en 1921 la Société Nationale des Beaux-Arts, bien que discret, n'a pas passé inaperçu, non plus qu'en avril



1919, à l'exposition des « Peintres d'Armor », le beau choix que M. Armand Dayot avait fait de ses ouvrages<sup>1</sup>. Et quiconque est attentif à la vie artistique n'avait pu oublier l'exposition si complète de juin 1914 à la galerie Druet.

Nous ne ferons qu'une esquisse de cette vie toute simple... Montrons le lieu et le milieu où l'artiste est né.

Milcendeau est un Vendéen du marais poitevin, du « marais mouillé ». Il voit le jour le 18 juillet 1872 au village de Soullans, dans un des cabarets pittoresques que hantent les maraîchers, surtout les mois d'hiver où le marais est inondé tout entier. En attendant le printemps et la reprise de la culture, on y passe de longues heures à bavarder, discuter, cancaner en jouant aux cartes ou aux dominos, en fumant la pipe. C'est là que, sous l'œil paternel, Charles Milcendeau a lentement et faiblement grandi. Et l'on peut imaginer tout ce qu'un enfant tel qu'il était, délicat de constitution et peu remuant, méditatif et observateur, a pu voir, entendre et retenir parmi les allées et venues et les propos bruyants. Certes, la beuverie n'allait pas toujours sans dispute ni bataille. Quand les choses se gâtaient, le brave homme qu'était le père du futur artiste se voyait forcé d'intervenir par la poigne. En ces conjonctures-là, le petit Charles, s'il lui prenait fantaisie de prêter aide, se faisait remettre à sa place. Il a, disait-il, toujours regretté de ne s'être pas, lui aussi, un peu colleté avec le client. Car, au fond, et sous sa timidité, il avait déjà cette ardeur combative que son âme devait témoigner plus tard.

Entre ce vivant cabaret familial, où la fumée des pipes répandait autour des êtres et des choses ses nuages capricieux, et le marais aux eaux grises au-dessus duquel flottait l'humide brouillard sous un ciel lourd et bas, les promenades d'hiver du jeune Milcendeau n'étaient point variées. Le paysage mélancolique qu'il avait le plus souvent sous les yeux, vous le voyez ici : c'est celui qui fait le tableau de la *Passeuse* — admirable tableau ! Eh bien, ce paysage inséparable pour nous de l'œuvre de l'artiste (il l'a peint plus de vingt fois), on peut dire que son âme d'enfant s'y était peu à peu, par la contemplation, modelée, assimilée.

La première fois que Charles Milcendeau quitte Soullans, c'est pour entrer au lycée de La Roche-sur-Yon. Il y reste jusqu'à seize ans, interne plutôt dolent, sauf à la classe de dessin où son zèle fut si vif et ses succès si encou-

1. C'est à la veille de cette exposition que Milcendeau, revenant du Midi pour assister à un succès qui était d'avance certain, succomba brusquement à l'affection cardiaque qui le minait depuis sa jeunesse et qu'avaient aggravée et son labeur trop constant et les angoisses de la guerre. M. Armand Dayot qui, avec M. Gustave Geffroy et quelques autres, a toujours suivi et encouragé ses efforts, m'écrivait le 2 avril, en m'annonçant ce malheur : « C'est une grande perte pour l'art français. »

rageants, que, lorsqu'il eut déclaré son désir d'étudier à Paris pour être peintre, son père ne fit pas trop grise mine. Toutefois, le proviseur, consulté, argumenta ferme contre une telle idée, à ses yeux scabreuse, et déclina d'avance toute responsabilité pour le cas, disait-il, où Charles « deviendrait un raté... » Après cela, comme l'on pense, l'adolescent se désespérait, quand, au sortir du lycée, un sauveur survint sous les traits d'un excellent homme, imprimeur et journaliste en la ville, avec lequel M. Milcendeau père était en relations : « Votre fils veut être peintre ? Eh bien, laissons-le faire ! »,



LA PASSEUSE, PAR CH. MILCENDEAU (1918)

(Appartient à M. Jules Aubrun.)

s'écria-t-il gaiement. Toutefois, Charles étant « bien jeune encore » pour aller vivre à Paris, l'on décida qu'il passerait quelque temps à Nantes, à l'institution Livet, fort réputée. Il n'y fit que dessiner : ses livres et ses cahiers en témoignent. Aussi bien avait-il commencé de bonne heure à illustrer à sa manière toute feuille de papier qui s'offrait à ses doigts.

Le voici enfin dans la capitale, reçu à l'École des Beaux-Arts, heureux, puisque son espoir est exaucé, mais mal à son aise, avouait-il, — si « dépaycé » ! Il habite rue de Fleurus et pendant des mois il ne connaîtra que le chemin qui mène à la rue Bonaparte... Du reste, sur ce maraîchin Paris n'aura jamais beaucoup de prise. Rêveur, sentimental, laissant deviner plus de « sauvagerie » encore que de timidité, et toujours un peu sur la défensive, il

était bien de cette contrée si longtemps isolée du monde et où s'est maintenu l'esprit d'indépendance d'une race un peu farouche. Mais, si ombrageux que Milcendeau ait pu paraître parfois à ses camarades « parisiens », le fond de sa nature était tout bonté et délicatesse, et qui lui témoignait de l'intérêt, de la sympathie connaissait vite son cœur.

C'est une des chances de Milcendeau d'avoir été accueilli à l'École par Gustave Moreau. Notre Vendéen s'était présenté à lui non pas à cause de la personnalité si marquée du peintre de *Salomé*, mais pour ce qu'il le savait attentif plus qu'aucun autre à développer chez ses élèves le sens de l'observation et à émouvoir leurs facultés. Cet enseignement de Gustave Moreau, fait de réflexions et de conseils plutôt que de « corrections », et qui a formé des artistes aussi différents entre eux que Rouault, Desvallières, Sabatté, René Piot, Baignères, Raoul du Gardier, Maxence, Simon Bussy, Raoul de Mathan, Henri Matisse, Charles Guérin, Eugène Martel, Marquet, Henri Evenepoel, cet enseignement, on ne dira jamais assez combien il fut libéral. M. Édouard Michel a publié récemment dans le *Mercure de France*<sup>1</sup> des lettres charmantes de vivacité et de franchise écrites entre 1893 et 1898 par Henri Evenepoel, ce peintre belge admirablement doué<sup>2</sup>, mort si jeune, à qui l'on doit entre autres peintures prises à la vie et du plus vigoureux accent, le *Portrait de Milcendeau* dont s'honore notre musée du Luxembourg. Elles montrent à plaisir, ces lettres où Evenepoel confie à son père ses impressions d'« étudiant », quelle a été sur de jeunes esprits l'influence de ce maître plein de sens et de culture, de ce grand travailleur, de cet idéaliste à la bonhomie si vivante et si paternelle, dont le regard rayonnait de bonté quand il déclarait : « Je suis vieux, mais, je vous assure, je suis ouvert à toutes les tentatives jeunes... » Il attendrissait l'âme par les belles choses qu'il disait sur les maîtres et sur les chefs-d'œuvre, on sortait de chez lui « avec plus d'enthousiasme au cœur et des sentiments d'art très purs... », et si l'on se permettait des « incursions dans la vie réelle », c'était sans trop de crainte de son jugement. Evenepoel, chez qui Gustave Moreau devinait « un vieux sang espagnol », Evenepoel, qui admirait d'instinct Manet, s'est permis sans cesse ces « incursions », et il faut remarquer qu'il a pu librement suivre sa voie, toujours encouragé par son « cher patron ». Or, Gustave Moreau n'aimait pas beaucoup Manet et il avouait carrément ses répugnances quant à certains ouvrages qu'il voyait aux Indépendants : « Des filles dans des bars, des souteneurs, et tout cela se tortille, nage dans le vice, le vin bleu et la fumée de tabac<sup>3</sup>. » Mais, précisément, Evenepoel

1. N° du 15 janvier 1923.

2. V. l'article de M. Éd. Michel (*Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 51 et suiv.).

3. Il a fini sa phrase, écrit le jeune Belge, « par une mimique étrangement expressive,

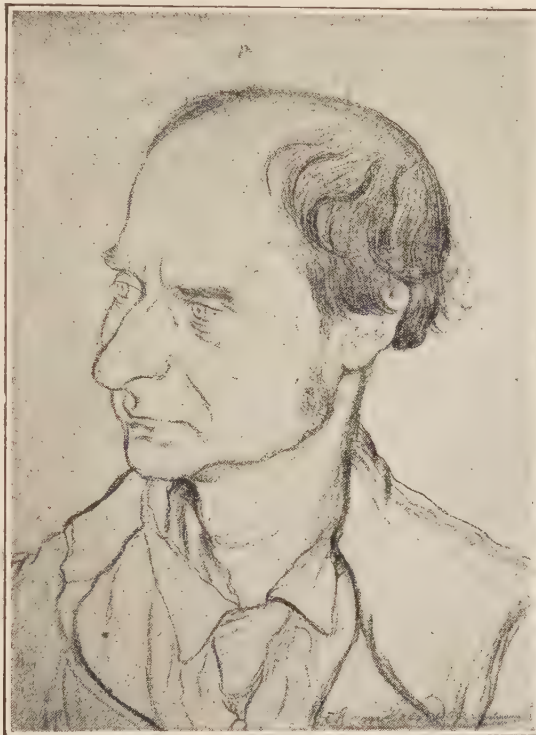


choisissait des sujets pareils, ce qui n'empêche pas le maître de s'écrier devant la toile du *Caveau du Soleil d'or*, où le jeune artiste vient d'affirmer audacieusement ses tendances : « Vous avez trouvé, vous êtes *vous* ! ». C'est que la composition et la couleur sauvaient tout aux yeux de Gustave Moreau... Cependant, sur le point de faire voir ce *Caveau* à l'Institut (il s'agit d'un concours), le cher patron hésite : « Non, c'est impossible, vous me feriez tuer ! » Il pense à l'opinion de Gérôme, à celle de Bouguereau. Mais, d'enthousiasme, il se reprend : « Tant pis, nous l'exposerons, nous montrerons autre chose que Léonidas défendant les Thermopyles et qu'Énée portant son père Anchise !... » Tel était l'homme. Et voici un autre trait que je tiens de M. Rouault et qui précise délicieusement sa figure : « Je ne sais pas », disait-il un jour en caressant sa barbe..., je ne sais pas... Je suis peut-être embêtant parfois... Tout de même, il me semble, j'aurais aimé avoir pour maître un bonhomme dans mon genre... »

Que serait devenu Charles Milcendeau s'il fût entré chez un « bonhomme » d'un autre genre ? Son indépendance, chez Gérôme ou chez Bouguereau, eût-elle résisté au traitement académique ? Et ne

peut-on pas dire, comme disait pour soi Evenepoel, qu'il a eu « une véritable chance de pendu » ? Gustave Moreau aimait le dessin *naïf* ; et, sur le *sentiment*, sans quoi la peinture ne saurait « vivre », il redisait à merveille la leçon de Chardin. Il mettait en garde contre la virtuosité, montrait que le métier ne suffit pas à maintenir tels admirables manieurs de pinceaux « à la hauteur

ses petits yeux brillant plus que d'habitude, le sang à la figure qui rend la barbe plus blanche, et la calotte découvrant son front chauve dans un subit rejet de la tête en arrière, tout son petit corps tressautant dans le fauteuil ».



MARTINEAU LE SORCIER  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1896)

(Appartient à M. Borion.)

de ces Byzantins malhabiles qui, dans une tête difforme et mal construite de Vierge, se sont élevés à un idéal qu'on n'a pas dépassé » et que, par exemple, Pieter de Hooch est un admirable poète auprès de Frans Hals. Il ajoutait : « Allez au Louvre, et voyez ! »

Milcendeau allait au Louvre, et au Louvre il allait d'instinct aux Hollandais. Parmi eux, il se sentait chez lui. L'on ne doute pas de son émotion, quand, pour la première fois, il rencontra Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade et Van Goyen. Il retrouvait chez Goyen les grands ciels troubles de son marais, et, chez les autres, le cabaret paternel avec des bonnes gens presque pareils à ceux de Soullans. Combien de temps il a dû passer devant le *Fumeur*, le *Buveur* et l'*Intérieur de chaumière* d'Ostade, devant la *Tabagie* de Brouwer ! Dans la contemplation de ces chefs-d'œuvre Milcendeau conçut l'ambition de devenir, comme il disait, un « Brouwer maraîchin ».

C'est aujourd'hui une singulière rareté qu'un artiste fidèle à sa terre natale, et la peinture, hélas, ne sait que faire d'une foule chaque jour accrue de déracinés. « Vous n'avez donc pas de pays ? » demandait un jour Courbet à un débutant qui lui venait d'avouer son ennui de ne savoir quoi peindre. L'originalité et la « vertu » de Milcendeau furent d'avoir su « quoi peindre », s'étant lui-même « découvert » dans son amour pour le « pays ».

L'on pense bien qu'au Louvre Milcendeau ne se borna pas aux Hollandais. Ce n'est pas Gustave Moreau, assurément, qui lui eût défendu de faire son profit de ces maîtres français auxquels on l'apparente maintenant à bon droit : Jean Fouquet et les frères Le Nain — disons plutôt Louis Le Nain, puisqu'avec tant de vraisemblance M. Paul Jamot vient de donner à celui-ci seul des chefs-d'œuvre tels que le *Repas de paysans* et le *Retour de la fenaison*. Il faut dire toutefois qu'entre les élèves de Gustave Moreau Milcendeau n'a pas été l'un de ceux dont le maître se soit loué particulièrement quant à l'étude du « métier » ; il était sans doute assez au-dessous d'un fort en torse tel que, par exemple, son camarade Maxence. Dessinateur né, coloriste sensible, il n'avait pas d'adresse à manier les pâtes ; il deviendra un beau peintre, ayant le goût, comme presque tous ceux de l'atelier, de la substance riche et nuancée, mais il le deviendra par ses propres recherches, et, l'on peut dire, *difficilement*. Il a certainement souffert, au temps de l'École, de cette infériorité, d'autant plus qu'il avait l'ardent désir d'être bien vu et bien noté de son maître. Il aimait à raconter qu'il composa un jour une *Flagellation*<sup>1</sup> pour « se punir », disait-il, d'une copie qu'il avait faite au Louvre et que Gustave Moreau avait trouvée mauvaise (c'est environ le même temps — 1894 ? — qu'il peignit la *Descente de Croix* qui se trouve aujourd'hui dans l'église Saint-Gilles-sur-Vie

1. Ce tableau est conservé à Soullans.

et dont l'un des personnages n'est autre que ce *Martineau le sorcier* qui contribue à l'illustration de notre texte).

En 1895 ou 1896, Milcendeau, très ému, montre à Gustave Moreau ses premiers dessins de Vendée. Sans doute le maître le taquine-t-il un peu tout d'abord : « Ah, le brigand ! je l'avais bien vu s'embusquer avec son escopette ! » Et Milcendeau d'être un peu décontenancé par cette plaisanterie. Mais il voit vite que le « patron », qui aime mieux, il le sait bien, les choses moins terre à terre, n'est pas mécontent. De fait, ce jour-là, Gustave Moreau ne lui ménagea pas les compliments. C'est que, du premier coup, dans ces types de chez lui, Milcendeau se montrait avec tous ses dons. Par la sympathie pénétrante de l'observation, par l'intelligente compréhension des particularités qui composent le caractère expressif d'une figure, l'artiste avait reconstitué ses modèles en leur vivante vérité individuelle, et, cela, avec une simplicité où se retrouvait l'accent des maîtres français qui ont le mieux exprimé l'esprit de la



VENDÉENNE AVEC SES ENFANTS  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1899)  
(Appartient à M. Ed. Sarradin.)

race. C'était un dessin naïf et savant à la fois, « savant et non su », comme dit si bien Fromentin parlant du grand Hollandais Paul Potter, cet autodidacte de génie à qui, au reste, la vie de Milcendeau fait souvent penser : « produit ingénu de vue attentive et de réflexion, douceur d'un esprit qui médite, application d'une conscience chargée de scrupules, ... mélancolie propre aux êtres mal portants ». « Savant et non su », c'est-à-dire un dessin sans manière apprise, conduit par l'esprit et le cœur plutôt que par les doigts



et qui, ne cessant point d'être personnel, se renouvelle constamment, d'un modèle à l'autre, par la *fidélité*. Ayant regardé les maîtres avec affection, Milcendeau savait quelle est la vertu d'un trait juste, d'un accent mis en sa place, et que, par exemple, la petite ligne de la bouche, bien exprimée, concourt vivement à rendre le vrai d'un visage. C'est exquis de voir quelle plénitude de modelé Milcendeau, dans certaines petites figures de fillettes



VIEUX VENDÉEN  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1919)  
(Appartient à M. Borion.)

vendéennes ou bretonnes, réalise par un contour plus ou moins soutenu, plus ou moins rompu, et par de subtils frottis d'ombre d'où ressortent avec une fermeté tantôt douce, tantôt vigoureuse (et quelle simplicité méditée!) les traits essentiels du nez, de la bouche et des yeux... Il se plaisait parfois, tel un minutieux Primitif, à saisir dans les prunelles les reflets du jour, et l'on admire avec quel raffinement du crayon il a réussi à nous donner l'illusion de la profondeur mouvante du regard: c'est ce qui confère à certains de ses portraits une extraordinaire acuité d'expression... D'autre part, Milcendeau, par un *inachevé* spirituellement voulu, nous donne (M. Gustave Geffroy l'a justement observé) l'impression de la mobilité. Voyez, par exemple,

aux mains du *Vieux Vendéen*, comment les deux pouces sont arrêtés l'un sur l'autre tandis que les autres doigts, libres, imprécis, paraissent remuer.

L'un des beaux dessins de Milcendeau à la même époque est sans doute ce *Mendiant à la bouteille* également reproduit ici. Il fait singulièrement penser, par toute l'attitude passive, au maître du *Repas de paysans*, que, par ses qualités venues du même fonds, sinon par une maîtrise équivalente, l'artiste rappellera si souvent dans ses peintures. Ainsi, je le répète,

Milcendeau est *lui-même* du premier coup et, du premier coup, il joint la tradition. Et c'est sans doute le nom d'un maître français encore qui vient à l'esprit devant le superbe dessin — que son propriétaire destine au Louvre — du *Paysan de Castille*, de quelques années postérieur, souvenir d'un des voyages du Vendéen<sup>1</sup>. Le type est tout pareil aux plus finauds de Vendée et de Bretagne, outre qu'il ressemble un peu au Voltaire de Houdon; et l'on comprend qu'il ait retenu Milcendeau. Mais si l'on peut, par plus d'un trait, rattacher cet ouvrage à l'art d'un Jean Fouquet, nous devons dire que cette vieille tradition réaliste vers laquelle l'instinct plutôt que l'étude l'avait poussé, Milcendeau la retrouvait aussi bien chez Dürer, qui, avec Rembrandt, était au nombre de ses admirations; il la retrouvait chez beaucoup de maîtres ici ou là, partout où la sincérité rayonne... A Soullans, après le travail, pour se donner un « rayonnement », aussi bien que pour *s'éprouver*, il ouvrait parfois un petit album où des gravures de Rembrandt et de Dürer étaient reproduites; ou bien il rêvait de Vermeer de Delft, l'« incomparable sphinx », comme dit Van Gogh dans une lettre à M. Émile Bernard, « l'incomparable sphinx qui a trouvé dans l'atelier de Rembrandt cette technique extrêmement solide qui n'a pas été surpassée ».



MENDIANT A LA BOUTEILLE  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1896)

Avant de peindre à l'huile, Milcendeau a fait, à partir de 1896, des dessins

1. Milcendeau a fait quatre séjours en Espagne entre 1900 et 1909.



gouachés ou pastellés. Il les commence en Bretagne, enchanté par les tons vifs des costumes. C'est d'un tact délicat, réfléchi, qu'il pose ses rehauts sur le papier et laisse jouer où il faut le ton gris jaune de celui-ci : il réalise par ainsi des petits ouvrages d'une justesse charmante et qui atteignent souvent au style. La Bretagne verra presque tous les ans Milcendeau. L'Espagne aussi le verra, mais ne le changera guère. Sans doute ses amis se rappellent comment il en revint la première fois : les lèvres rasées, des favoris de toréador,



PAYSAN DE CASTILLE  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1902)  
(Appartient à M. Jean Gruyer.)

un grand chapeau et une ample cape. Il m'en souvient, oui, et avec quelle exquise candeur il souriait de notre étonnement ! Mais bientôt, comme pour se faire pardonner, il se montrait dans le sévère habit de velours noir des maraîchins. Non, l'Espagne ne le changea pas quant au fond. On le retrouve tout entier dans ce dessin des *Ouvriers basques* daté de 1902, comme on le retrouve dans certaines peintures qu'il fit là-bas. Cependant Murillo, Velazquez, le Greco, Goya, lui fortifient la volonté...

L'exposition de Milcendeau, en 1914 chez

Druet, résumait une production de quinze années. On y voyait l'une de ses premières toiles : *L'Idiot*, un gros homme bossu, coiffé d'un chapeau en pointe, un lourdaud aux petits yeux ronds, au nez court, la bouche avalée sous l'épatement de la narine. C'est l'« idiot », du village, et la considération que lui vaut sa bosse fait le sujet du tableau : la scène, toutefois, dépasse le genre anecdotique par l'esprit d'observation joint au solide relief de la peinture. Puis, des tableaux d'un faire plus souple : scènes de mœurs vendéennes, comme *Le Braconnier*, *Une famille maraîchine*, *Le Réveil*,



de l'enfant, *La Prière à la Vierge*<sup>1</sup>. Puis, d'autres belles pages d'intérieur, telles que le *Cabaret corse* (Milcendeau a été en Corse en 1909 et 1911), la *Famille espagnole autour du berceau vide*, singulièrement poignante, celle-ci... Sans doute, dans tout cela, remarquait-on quelques lourdeurs de métier, mais quel caractère dans les figures, quelle sympathie puissante dans la description pittoresque ! Pour la couleur, vigoureuse, concentrée, un peu sombre parfois, elle offrait, avec moins de transparence, certes, que chez Le Nain et Vermeer, des sonorités harmonieusement chantantes parmi des gris nuancés. Enfin je me rappelle l'excellent portrait de *L'Aïeule* qu'il venait d'achever,



OUVRIERS BASQUES, DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1902)

et l'impressionnant, le magnifique paysage du marais inondé, un paysage pareil à celui de la *Passeuse*, du moins presque pareil : c'était le même grand ciel sombre abattu sur l'eau, mais, de l'autre côté de la nappe liquide, là-bas, on apercevait le hameau du Bois-Durand, le hameau de Milcendeau : quelques chaumières toutes basses au pied des hauts arbres défeuillés et battus du vent.

Le Bois-Durand ! C'est en 1905 que Milcendeau s'y était installé ainsi que le rappelle une lettre de cette époque-là citée par le graveur Marcel Fleury<sup>2</sup> :

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, p. 174.

2. *Pèlerinage du graveur Marcel Fleury aux bourrines de Lepère et de Milcendeau* (*Revue du Bas-Poitou*, Fontenay-le-Comte, 1922, livre III).

« Une idée admirable qui m'a pris et que j'ai mise à exécution a été de louer une petite maison de campagne avec jardin, au Bois-Durand. J'ai un fossé qui borde la propriété ; dans deux jours j'y aurai ma yole. Des arbres superbes remplis d'oiseaux entourent ma maison des deux côtés. Je dis *ma* maison en attendant que j'en devienne propriétaire, et cela viendra... » Cela vint... « C'était », comme chantait autrefois Nicolas Rapin avec tant de grâce,

C'était cecy que j'avais désiré :  
Un coin de terre hors du bruit retiré,  
Bâti aux champs, de clôture moyenne,  
Au pied duquel y eut une fontaine  
De vive source et un bois au-dessus...

Et, comme le poète poitevin, Milcendeau aurait pu ajouter : « Dieu m'a donné quelque chose de plus ». Il disait si gentiment avec un sourire inoubliable : « Je ne suis qu'une brute, une brute ! mais j'ai ma petite étincelle ! » Combien d'artistes aujourd'hui pourraient en dire autant à si bon droit ?

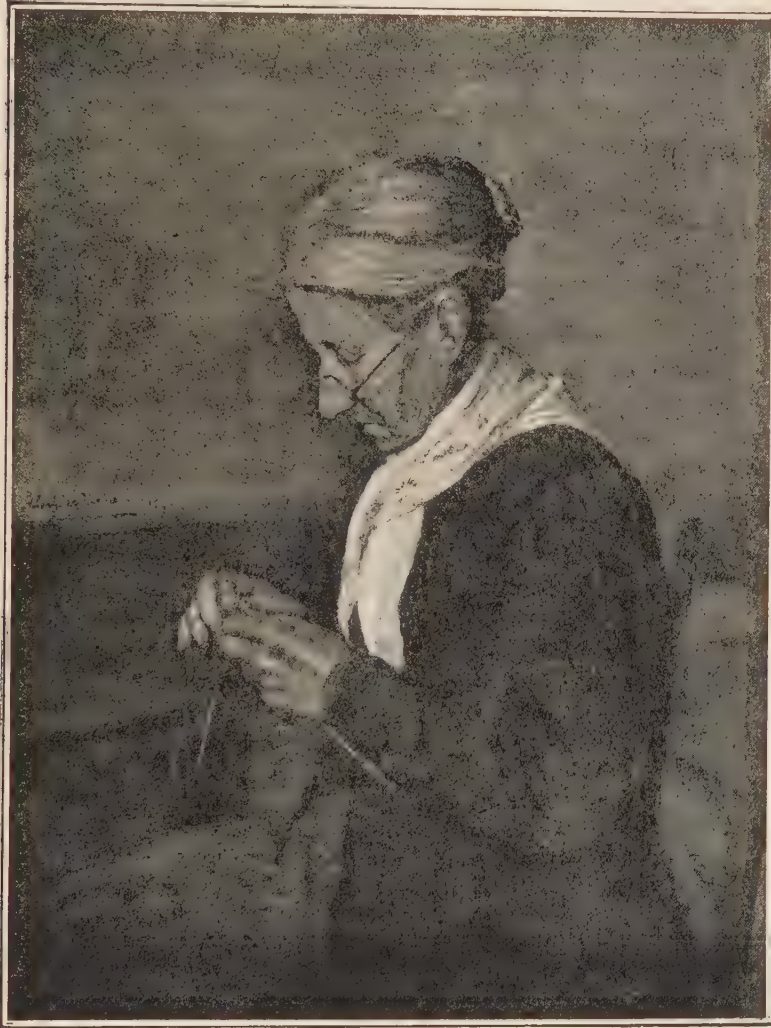
L'étincelle, hélas, n'a pas suffi à prolonger les jours de Milcendeau : au moins, son labeur au Bois-Durand, dans la maison de son rêve, en a-t-il été illuminé. Tous les dessins qu'il y a faits ! Les bonnes gens du Marais l'appelaient « le fou », ce qui le ravissait de plaisir. Fou de dessin, oui, disait-il ! Toutefois s'il était tout à fait maître de son trait si personnel, il a jusqu'en 1914 quelque peu peiné à peindre. J'ai déjà montré qu'il était tout le contraire d'un virtuose. Scrupuleux à l'excès, son souci de la perfection le faisait parfois s'empêtrer dans la pâte. Le témoignage de son état d'esprit à cette époque, je le trouve dans une lettre qu'il m'adressait plusieurs mois avant la guerre<sup>1</sup> : « Des camarades m'ont averti charitablement que l'ancien Milcendeau est supérieur au Milcendeau actuel, que je ne *peins plus* depuis deux ans, absorbé et découragé par la recherche de l'absolu. Alors, je préfère me casser les reins en produisant beaucoup. Je suis à l'œuvre déjà avec trois tableaux et un paysage qui seront terminés dans une dizaine ou une quinzaine de jours. »

Sans se casser les reins il se libère de son propre joug, et le portrait de l'*Aïeule* est l'une des premières choses que ce craintif, ce « sauvage », ait peintes *facilement*<sup>2</sup>.

1. Il m'écrivait de la Haute-Marne. Assez souffrant déjà, il y passait quelques jours dans la famille de sa femme : « J'ai bien fait de fuir Paris, car depuis trois jours je me tiens debout sans douleur dans le dos. Mais lorsque j'irai mieux, il faudra revoir la capitale pour mon exposition. La sagesse me conseillerait le repos absolu. Oui, quand ce sera possible ! »

2. Comme je m'étonnais un jour qu'il n'eût point fait de gravure, il m'avoua sa « timidité » à l'égard des « procédés ».

Survient la guerre. L'autorité militaire le rejette, m'écrit-il, comme un « pauvre déchet physique... » Alors il se réfugie dans le travail ; du moins il s'y réfugiera après que la Marne aura sauvé le monde. Une lettre de mars 1915 me dit : « Je travaille beaucoup, surtout la peinture, et je fais des pro-



L'AÏEULE, PAR CHARLES MILCENDEAU (1914)

grès quant à la transparence de la matière. Je cherche le style : préoccupation du dessin, harmonie des oppositions et des contrastes de couleurs, justesse des valeurs. J'ai pour cela été amené naturellement à la transposition dans les grisailles et à approfondir le principe froid sur chaud, chaud sur froid, et foncé sur clair, clair sur foncé, jamais ton sur ton. »



En 1916, il fait une exposition à Nantes : « quatre peintures et trente gouaches miniatures, c'est-à-dire une bien petite partie de mon effort considérable depuis la Marne ». Succès complet. Le « pays » lui rend enfin justice, « bien que ni l'une ni l'autre des deux œuvres présentées pour le musée : *Noël 1914*, *Chaumières sous la neige*, n'ait rempli les conditions requises ; on voulait une scène d'intérieur autre que mon *Noël* ; c'était pourtant une scène paysanne selon le désir exprimé... » Sa lettre est écrite du Bois-Durand, où il s'est déjà remis au travail : « Oui, certes », ajoute-t-il, « il faudrait passer l'hiver dans le Midi, mais je ne le ferai pas ; tant pis !... Le pis est que je suis incapable de rester à la maison *lorsque le vent souffle en tempête et que le marais est si beau !* »

Il passe l'hiver à travailler dehors, tout au plaisir de peindre à présent avec facilité (et, qui sait ? pressentant le terme de sa tâche...) : « J'ai tant travaillé sous la pluie et le froid que ma santé est, hélas, bien compromise. Mais j'y ai gagné de beaux paysages dans le genre de mon grand de chez Druet... » On voit que sa passion n'allait pas sans héroïsme.

Il me dit enfin dans cette lettre, qui est l'avant-dernière qu'il m'ait écrite : « Paysages, scènes d'intérieur m'ont fait de plus en plus pénétrer le mystère du *métier*, qui est si simple et qui est de revenir à ce que les grands maîtres anciens apprenaient comme a, b, c, à leurs élèves apprentis : l'étude des valeurs dans la grisaille. Les Clouet, Chardin, les Hollandais (Vermeer, Goyen), les Espagnols (Velazquez, Greco, etc.) ne procédaient pas autrement. Nos modernes savent-ils ce que c'est que la couleur ? »

Ainsi, c'est sur le point de mourir qu'un artiste tel que Milcendeau aura compris tout à fait la leçon que n'enseigne pas l'école d'aujourd'hui (et que Gustave Moreau plus orfèvre en peinture que « valoriste » a peut-être négligée), c'est sur le point de mourir qu'il a pénétré le secret du « sphinx incomparable » ; grâce à quoi, s'il eût vécu, il se fût surpassé à coup sûr. N'importe ; ce qu'il a laissé honore durablement notre tradition. Comme l'a justement dit, naguère, M. Tristan Klingsor<sup>1</sup> dans son livre sur la peinture depuis vingt ans : « Peu de maîtres français ont possédé une si grande faculté expressive ». Le nom de Milcendeau vivra.

Au Musée de Nantes<sup>2</sup>, son portrait par lui-même (1918) est non seulement une belle peinture, mais un pathétique adieu. Milcendeau en a fait deux

1. M. Tristan Klingsor a aussi consacré une étude à Charles Milcendeau dans le numéro de janvier 1923 de *L'Art et les Artistes*.

2. Le Luxembourg possède une douzaine de dessins de Milcendeau et un pastel d'Espagne : *Mère et enfant*. Au Musée de Fontenay-le-Comte se trouvent un grand paysage : *Avant la grêle*, un pastel : *Les Tricoleuses*, un dessin : *Portrait de la sœur de l'artiste*, et une gouache-miniature. Le Musée de Bucarest a deux peintures : *Le Barbier*, *L'Avare*. On voit une peinture en Belgique à Ixelles ; une autre est au Japon.

autres la même année : l'un, conservé par M<sup>me</sup> Milcendeau, l'autre par l'un des amis du peintre, M. Fourreau (c'est celui que nous reproduisons). Tous les trois témoignent la liberté de main que Milcendeau avait acquise ; tous les trois, avec des différences d'arrangement, ont la même sobre distinction quant à la couleur, sur le même beau fond gris qui est le ciel de Soullans, le ciel du pays, « lorsque le vent souffle en tempête et que le marais est si beau ».

ÉDOUARD SARRADIN




PORTRAIT DE FEMME  
DESSIN PAR CH. MILCENDEAU (1901)

## CHRONIQUE MUSICALE

---

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *La Flûte enchantée*, opéra en deux actes (16 tableaux), poème de Ludwig Gieseke et Emmanuel Schikaneder, traduction française de MM. J.-G. Prod'homme et Jules Kienlin ; musique de Mozart. — *Cydalise et le Chèvre-pied*, ballet en deux actes (3 tableaux), de G.-A. de Caillavet et M. Robert de Flers, musique de M. Gabriel Pierné.

OPÉRA-COMIQUE : *Polyphème*, drame lyrique en quatre actes (5 tableaux), poème d'Albert Samain, musique de M. Jean Cras.

 E D<sup>r</sup> David Strauss, aimé de Littré, mais détesté et malmené par Nietzsche, jugea bon de terminer son ouvrage sur *La Foi ancienne et la nouvelle* par quelques considérations sur la musique, non dénuées d'intérêt. Venu à Mozart, après avoir disserté sur ses prédécesseurs, il essaie, tel Pâris devant les trois déesses, de décerner justement la pomme à l'un des trois chefs-d'œuvre dramatiques du maître, et il constate tout d'abord que « chacun de ces trois opéras surpasse les autres en un point particulier », mais conclut ensuite par cet aveu dépouillé d'artifice : « Une félicité pareille à celle que nous procure une bonne représentation de la *Flûte magique* n'est ressentie après aucune autre, même des opéras de Mozart ; et ceci, à mon jugement, constitue la supériorité qui distingue cette œuvre de ses rivales. » Rappelons que Beethoven la considérait aussi comme « la plus grande » des trois, et en admirait profondément l'extraordinaire variété.

Sans doute Strauss en estime le livret « bizarre », mais en convenant, avec Hegel, « qui l'a démontré depuis longtemps, que c'est là un très bon texte d'opéra ». A la vérité il n'est pas plus inconsistent que celui de l'*Obéron* de Weber, tiré comme lui d'un conte de Wieland. Et qu'importe, après tout, s'il est varié, amusant, poétique, et s'il offre, en son symbolisme ésotérique, un intérêt moral qui en amplifie l'intérêt ? Féerie, soit ! Et que pourrait souhaiter de mieux la musique ? En somme, nous pouvons en appeler à Goethe, lequel avait écrit une suite à la *Flûte*, sans malheureusement rencontrer un musicien apte à traiter musicalement le sujet : « La première partie », disait-il à son *famulus* Eckermann, « est pleine d'invéraisemblances et de plai-



santeries que tout le monde ne sait pas mettre à leur place et apprécier; mais cependant, quoi qu'il en soit, on doit reconnaître que l'auteur entendait pleinement l'art d'agir par les contrastes et d'amener de grands effets de théâtre. »

Grands, divers, inattendus, ajouterons-nous, et dont les naïfs contrastes offrent un charme tout particulier : opéra, *opera buffa*, opérette, oratorio, symphonie, fugue, tout y est renfermé et s'y harmonie sans heurts ni secousses, tant la spontanéité de l'inspiration musicale se sait unir à la diversité des situations. O l'admirable



LE TEMPLE DE LA SAGESSE  
DÉCOR DU 2<sup>e</sup> ACTE (5<sup>e</sup> TABLEAU) DE LA « FLÛTE ENCHANTÉE »  
AQUARELLE PAR M. DRÉSA

musicien, qui n'écrivait point de préfaces ni ne lançait de manifestes, mais traçait, à mesure qu'évoluait l'action de son livret, des rondes charmantes, propres à ravir les enfants, des duos d'amour qu'eût goûtés Shakespeare, des danses comiques appelant irrésistiblement le rire, puis des marches et des chœurs religieux d'une si simple grandeur, d'une si pure noblesse, que rien, ni chez Bach, ni chez Haendel, ni chez Palestrina n'en a surpassé l'hiératique beauté !

A quoi bon analyser un chef-d'œuvre familier à tous les musiciens?... Encore n'est-il pas superflu de rappeler l'ingéniosité qui présida aux groupements de voix féminines

et masculines : trios des suivantes de la Reine de la Nuit et des séides du grand-prêtre, combinaisons tantôt s'unissant tantôt s'opposant en des tableaux polyphoniques d'une grâce incomparable, alliance, toujours appropriée, des chants et de leur accompagnement instrumental.

En outre, une orchestration limpide et colorée revêt de sa parure ces mélodies et ces ensembles. A l'orchestre classique s'adjoignent le *glockenspiel* aux riantes vibrations, la flûte de Pan dont le trait monotone est inséré entre les ariettes de Papageno avec un incessant à-propos ; enfin le cor de basset (clarinette alto), déjà employé par Mozart dans la *Clemenza di Tito*, par Beethoven dans les *Créatures de Prométhée*, et que Mendelssohn devait si agréablement unir à la clarinette ordinaire. Ici cet instrument semble être voué, ainsi que le trombone, aux scènes religieuses, qu'ils revêtent de teintes sombres aux mystérieux reflets.

Notez que la sobre plénitude d'un tel orchestre emplit sans effort la vaste salle de l'Opéra, et y sonne beaucoup mieux que maintes instrumentations hypertrophiques. Il permet, en outre, d'entendre ce que disent les chanteurs — et que d'ailleurs ils disent très bien et avec une juste expression. M<sup>mes</sup> Ritter-Ciampi (Pamina), Monsy (la Reine de la Nuit), Davelli (Papagena), MM. Rambaud (Tamino), Aquistapace (Papageno), Huberty (Sarastro), Fabert (Monostatos) sont dignes de francs éloges. L'exécution est dirigée par M. Reynaldo Hahn, qui évidemment fait de son mieux.

La mise en scène est imposante et poétique. Les tableaux du temple, de la terrasse dominant une rivière argentée, les vagues d'eau et de feu des « épreuves », sont absolument réussis. Grâce en soient rendues à M. Rouché et à ses collaborateurs !

Avec *Cydalise* nous voici transportés en une antiquité encore plus chimérique, puisqu'elle se situe au milieu du parc et des places de Versailles, sous le règne du Roi-Soleil. N'allez pas toutefois en conclure que le chèvre-pied qui accompagne l'héroïsme ressemble au portrait esquissé par Saint-Simon du fils de M<sup>me</sup> d'Hendicourt, qui lui semblait « un chèvre-pied aussi méchant et encore plus laid que son père ». Point ! Celui-ci est fort avenant, de plus peureux et hardi tout ensemble et immensément candide. Il nous apparaît d'abord avec le collège des sylvains, qu'un vieux faune promène à travers le parc, tout en leur enseignant le jeu de la syringe. De leur marche en bon ordre, de leurs exercices musicaux, M. Pierné a tiré le plus amusant et spirituel parti. A ce groupe vient inopinément se joindre un lycée de jeunes dryades, et vous pouvez juger du parti qu'en ont tiré librettistes et compositeurs. Puis tout s'éloigne... Seul, le chèvre-pied s'amuse à railler en espiègle la statue d'Éros, lequel, n'en doutez point, aura bientôt sa revanche... Effectivement, une berline passe, emmenant vers la ville des comédiens ambulants. Notre étourdi se glisse en un panier à costumes, et voilà nos gens partis !

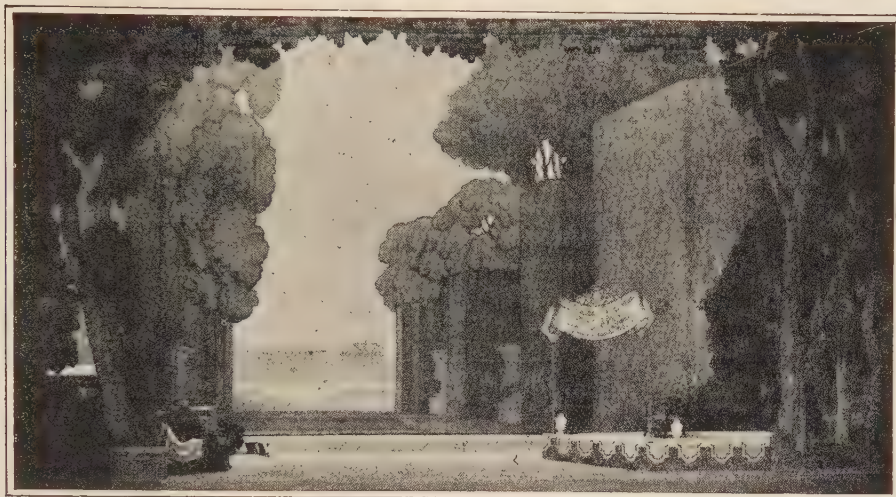
C'est au second acte qu'apparaît Cydalise, danseuse-étoile, rayonnant au milieu de danses évocatrices : voici des Turcs à faire pâmer d'aise le Bourgeois gentilhomme, et des apothicaires à enchanter le Malade imaginaire... Et puis le faune surgit de son panier, s'y cache de nouveau, et en sort définitivement pour courtoiser la dan-



seuse avec une ardeur et une flamme juvéniles qui réussissent d'autant mieux que l'intrus est des mieux bâtis et digne en tous points de son ancêtre dont Hugo nous affirme qu'

Il arrêta Lycère et Chloé dans leurs courses,  
Et guettait, dans les lacs qu'ombrage le bouleau,  
La naïade qu'on voit radieuse sous l'eau.

Ils s'aiment donc jusqu'à l'avant-dernière scène du dernier acte, dont la fin est empreinte d'une poésie mélancolique : les confrères du chèvre-pied l'appellent, tapis derrière les hautes fenêtres ; la nuit, la forêt, le ciel lumineux l'appellent aussi. Et c'est pourquoi, non sans tristesse, il dépose un baiser d'adieu sur le front



LE PARC DE VERSAILLES  
DÉCOR DU 2<sup>e</sup> ACTE DE « CYDALISE ET LE CHÈVRE-PIED »  
PAR M. MAXIME DETHOMAS

de Cydalise endormie... et s'évade. C'est la contre-partie — et la revanche — du *Baiser* banvillesque : Pierrot est vengé de la fée Urgèle. Sur ce scénario gracieux, comique et poétiquement varié, M. Gabriel Pierné écrit une musique méritant les mêmes éloges. Par la vivacité des rythmes, l'attrait câlin des thèmes amoureux, la qualité du pastiche des anciennes danses, sa partition est digne d'une place de choix parmi le répertoire du ballet-pantomime. Ajoutez-y le coloris étincelant d'une orchestration claire et vibrante qui semble projeter ses lueurs sur les gestes, les attitudes et jusqu'aux sentiments des personnages, et vous serez persuadés que le charmant musicien d'*Izeyl* vient encore de nous donner une œuvre digne des précédentes.

M. Camille Chevillard dirige l'orchestre, ce qui est tout dire. M<sup>lle</sup> Zambelli et M. Aveline incarnent les deux protagonistes, ce qui est tout dire également. Décors et mise en scène sont en harmonie avec ce ballet que protégeront assurément les divinités de l'Olympe.



Feront-elles de même pour *Polyphème*? Ce triste et grincheux héros avait déjà inspiré, d'accord avec Acis et Galatée, un certain nombre de poèmes lyriques achevés en opéras, ballets et « pastorales héroïques », dont Porpora, Cimarosa, Lully, Tarchi, Haendel, Haydn — sans parler des seigneurs de moindre importance, écrivirent les musiques. On découvre même des parodies, et notamment un certain *Polyphème, ou Une aventure à la Martinique*, dont le titre seul ouvre à la mythologie hellénique des horizons bien inattendus.

Il s'agit, cette fois, d'une tragédie en deux actes publiée par Albert Samain en 1906, et dont la lecture enthousiasma M. Jean Cras, officier de marine et, comme tel, compositeur de droit, ainsi que ses collègues MM. Roussel et Mariotte. Ce fut certes un charmant poète qu'Albert Samain, qui sut dessiner « aux flancs du vase » de délicates silhouettes et cultiver de douces fleurs dans les parterres du « jardin de l'Infante ». Je crains toutefois que les Muses ne l'aient point désigné « par décret nominatif », comme disait Renan, pour manier l'alexandrin tragique à la manière de Racine ou de Leconte de Lisle.

Reconnaissons aussi que l'alexandrin, sauf en de courtes pièces, fait mauvais ménage avec la musique, laquelle, si elle ne le disloque, s'alanguit et se paralyse elle-même à son contact. Rappelons-nous le *Flibustier* de M. Jean Richepin noté, avec un respect désespérant, par l'intrépide César Cui. M. Jean Cras n'est ni moins respectueux, ni moins intrépide à l'égard de *Polyphème*, qu'entièrement, ou peu s'en faut, il a recouvert d'harmonies. Ne cherchez d'ailleurs ici ni airs, ni duos, trios ou ensembles quelconques, hors quelques chœurs, d'ailleurs bien venus. Le fâcheux cyclope, l'infortunée qu'il poursuit et le bien-aimé d'icelle débitent consciencieusement les tirades myriapodes qui leur sont dévolues et qu'accompagnent de non moins consciencieuses notations, fort adéquates au texte, sans nul doute, mais que d'autres remplaceraient sans le moindre inconvénient.

Le compositeur est ici prisonnier et victime de son implacable système. Mais lorsque les voix se taisent, laissant enfin la parole aux seuls instruments, il peut prendre sa revanche et nous montrer une réelle puissance. Je n'en veux pour preuve que le *Diversissement* du dernier acte, où des satyres, des sylvains, des chèvre-pieds et des dryades qui ne hantent point, ceux-là, le parc de Versailles, s'ébattent parmi les arbres au bord de la mer de Sicile. Il y a là une pittoresque pantomime, magistralement traitée aux sons d'une musique intensément rythmée, où s'agitent des thèmes bien vivants et franchement évocateurs.

Tout finit bien, ainsi qu'il sied à l'opéra-comique : les jeunes amoureux vont éternellement s'aimer pendant toute une semaine, après que l'hirsute et sentimental géant se sera jeté en pâture à la mer céruléenne.

De beaux décors encadrent cet ouvrage, en somme intéressant et dont l'interprétation est fort satisfaisante. A la faveur de son jeu si remarquablement habile M. Vanni Marcoux se fait pardonner sa voix blanche ; M<sup>me</sup> Suzanne Balguerie se sert fort bien de la sienne, et M. Bussy lui donne agréablement la réplique ; M<sup>lle</sup> Roussel figure un alerte petit berger. Enfin M. Albert Wolff mène l'ensemble avec son autorité coutumière.

## BIBLIOGRAPHIE

---

François COURBOIN. — **La Gravure en France, des origines à 1900.** Paris, Delagrave (1923). In-4, 258 p. av. 204 reprod. dans le texte et 8 planches hors texte en couleurs.

Ce livre, indique l'auteur dans la préface, n'est pas un ouvrage de références, et il n'y faut pas chercher les renseignements spéciaux que fournissent le *Manuel de l'amateur d'estampes* ou le bulletin de l'Hôtel des Ventes ; c'est un tableau d'ensemble, tracé à larges traits, de l'histoire de la gravure en France depuis ses origines. Quoique le nombre des publications relatives à la gravure française soit considérable (il dépasse actuellement 6 500), il n'y a pas plus de six ouvrages où son histoire complète soit traitée, parmi lesquels deux seulement (ceux d'Alfred Bonnardot et de Georges Duplessis) lui sont consacrés uniquement. Or, ces deux volumes, édités à une époque où les procédés photographiques en étaient encore aux expériences de laboratoire, ne comprennent aucune reproduction. On voit par là combien, tant au point de vue du texte qu'au point de vue de l'illustration, le livre que voici était nécessaire. Son éditeur mérite d'autant plus d'éloges qu'il s'est adressé, pour cette entreprise, à celui qui était le mieux placé pour la mener à bonne fin : le conservateur du Cabinet des estampes de notre Bibliothèque Nationale, M. François Courboin, qui s'était déjà montré, en plusieurs travaux, historien érudit de cet art et connaît mieux que personne, pour l'avoir pratiquée, la technique de la gravure.

Établi chronologiquement, comme il convenait, son livre traite, dans un premier chapitre, des origines de la gravure sur bois, dérivée sans doute des impressions sur étoffe, lesquelles remontent à la plus haute antiquité et nous viennent de l'Inde. Nous savons déjà, par la publication, faite ici même en 1902<sup>1</sup>, du « bois Protat », auquel notre collaborateur M. André

Blum vient d'ajouter celle d'un nouvel ancêtre<sup>1</sup>, quelles furent chez nous les premières manifestations de cet art xylographique. C'est en Bourgogne sans doute qu'elles naquirent ; elles se multiplieront peu à peu dans les autres provinces et se répandront dans le peuple grâce surtout au « trafic des indulgences » attachées aux images de piété. Avec l'invention de l'imprimerie elles vont devenir ensuite, concurremment avec les gravures sur métal en relief, l'ornement des livres ; le premier de ceux publiés à Paris est le *Missel de Paris* édité en 1481 par Jean Du Pré, en collaboration avec Didier Huym ; puis viennent la *Danse macabre des hommes* et la *Danse macabre des femmes* de Guyot Marchand et les productions des grands libraires du xv<sup>e</sup> siècle, Antoine Vérard, Pierre Le Rouge, Philippe Pigouchet, à la fois imprimeurs, dessinateurs et graveurs. Au xvi<sup>e</sup> siècle, l'influence de l'antique vient apporter des éléments nouveaux qui modifient le caractère de ces premières productions ; mais les créations d'un Geoffroy Tory pour les *Heures de la Vierge* imprimées par Simon de Colines et pour l'*Histoire de Diodore de Sicile*, ou de Jean Goujon pour le *Songe de Poliphile* et pour l'*Entrée de Henri II à Paris* n'en sont pas moins des plus savoureuses.

La gravure en taille-douce, depuis ses origines à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, où elle élimine la gravure sur bois, jusqu'au règne de Louis XIV, forme la deuxième partie de cette étude. Nous y voyons successivement les premiers essais, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, dus, croit-on, à des orfèvres attachés, cette fois encore, à la cour des ducs de Bourgogne ; puis, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, les productions des graveurs italianisants, soit de l'école de Fontainebleau comme Jean Cousin, soit lyonnais comme Jean de Gourmont ; des graveurs ornementalistes Jean Drevet, Étienne Delaune, Androuet du Cerceau, et du fécond portraitiste Thomas de Leu. Et voici Callot avec son œuvre pittoresque, ses non moins célèbres

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 395.

1. V. notre livraison précédente.

confrères Abraham Bosse, Israël Silvestre, Claude Lorrain, Jean Pesne interprète de Poussin, les admirables portraitistes Claude Mellan, Jean Masson, Claude Le Fèvre, Robert Nanteuil, Gérard Edelinck, Antoine Masson ; le graveur d'histoire Gérard Audran ; les ornemanistes Jean Le Pautre, Sébastien Leclerc<sup>1</sup>, François Chauveau, Jean Bérain, Daniel Marot : magnifique pléiade digne du Grand Siècle dont elle retrace les personnages, les événements ou les mœurs.

A ces productions de haut style vont succéder, au XVIII<sup>e</sup> siècle, des créations plus souriantes, non moins représentatives de leur époque aimable et galante. Négligées pendant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux Goncourt et à G. Duplessis (en 1798 on donnait 13 francs, en vente publique, de la série d'épreuves avant toute lettre des *Chansons* de La Borde qui vaudrait aujourd'hui mille fois plus, et l'on avait pour 9 francs une épreuve également avant la lettre de l'*Escarpolette* de Fragonard !) on sait assez quelle vogue, même exagérée, elles ont connue depuis. Les maîtres en sont : pour le burin, Laurent Cars, Ph. Le Bas, C.-N. Cochin, Lépicié, Dequevauviller, N. de Larmessin, N. de Launay, Drevet, Baléchou, Daullé, Watteau ; pour les diverses sortes de gravures en teinte (dont M. Courboin explique les différents procédés et dont huit belles planches en couleurs nous donnent des spécimens), Gilles Demarteau, Bonnet, Janinet, Debucourt, Descourtis ; pour l'eau-forte originale ou d'interprétation, Gillot, Watteau, Boucher, Fragonard, Gabriel et Augustin de Saint-Aubin, Moreau le jeune, etc.

Enfin, voici le XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses principales manifestations — dont notre *Gazette*, dès ses débuts, eut souvent la primeur — soit dans le burin (où s'illustrent notamment Tardieu, Bouchet-Desnoyers, Henriquel-Dupont, Léopold Flameng, Jules et Achille Jacquet, Sulpis, Patricot et, le plus grand de tous, Ferdinand Gaillard), soit dans l'eau-forte (avec Daubigny, Corot, Ch. Jacque, Meryon, Jacquemart, Bracquemond, Manet, Rodin, Desboutin, Lepère, Buhot, Gaujean, Forain, Louis Legrand, Leheutré, et bien d'autres), soit dans le bois, qui redevient en honneur (avec Lavoignat, Lavielle,

Pisan, interprète de Gustave Doré, Froment, C. Bellanger, Lepère, et quantité de nos jeunes graveurs), soit en lithographie (avec Vivant-Denon, Prud'hon, Boilly, Bellangé, Decamps, Daumier, Gavarni, Bonhommé, Raffet, Delacroix, Célestin Nanteuil, Devéria, Fantin-Latour, Toulouse-Lautrec, Ch. Dulac, etc.).

De tous ces maîtres — sauf malheureusement des deux derniers que nous venons de citer — et de bien d'autres encore M. Courboin met sous nos yeux les plus typiques créations en de fidèles reproductions ; elles illustrent de la façon la plus instructive le texte, écrit d'un style alerte dont la forme agréable n'exclut pas l'érudition solide (attestée par les nombreuses références bibliographiques et remarques historiques), où il les étudie successivement en les reliant de la façon la plus vivante à leur époque et à leur milieu.

AUGUSTE MARGUILLIER

**Archives alsaciennes d'histoire de l'art.** Première année, 1922. — Strasbourg et Paris, librairie « Istra ». In-8, VIII-151 p., 61 fig.

Cette nouvelle revue, dirigée par MM. Adolphe Riff et Hans Haug, conservateurs des Musées de Strasbourg, remplit une lacune produite par la disparition de la *Revue alsacienne illustrée*. On y promet place aux amateurs, érudits et curieux, non moins qu'aux techniciens, à l'art d'aujourd'hui comme à celui d'antan, à la France et à l'Allemagne considérées, même hors d'Alsace, dans leurs influences réciproques : c'est dire que les créateurs des *Archives* ont l'esprit large. A côté des recherches sur l'ancien art alsacien dues à MM. P. Perdrizet, R. Forrer, K.-T. Parker, ce volume contient des articles de MM. A. Riff sur le peintre J.-J. Sorg, S. Rocheblave sur les artistes d'Alsace à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, H. Haug sur les céramistes Anstett. Le Dr Y. Barry esquisse l'état actuel des arts à Strasbourg, où règnent Renoir et Cézanne et où, près des musées et des clubs, la Maison d'art alsacienne de M. Møder accueille les « Artistes Alsaciens », le « Groupe de Mai » et les « Indépendants d'Alsace », parmi des meubles réalisés dans le respect des traditions du lieu. A Mulhouse, à Colmar, des expositions aussi témoignent d'une pareille vitalité.

Nos autres provinces de « transition », de tout

1. La gravure de ce dernier reproduite p. 88 est une vue non pas de l'Hôtel des Invalides, mais du Val-de-Grâce.



temps ou passagèrement influencées ou imitées par leurs voisins étrangers, voudront sans doute suivre l'exemple de l'Alsace, porte française de l'Europe germanique, et nous montrer, en des recueils analogues, comment l'Aquitaine et l'Espagne, la Provence et l'Italie, la Normandie et l'Angleterre, la Bourgogne et les Flandres surent au cours des âges et peuvent encore, par des voies nouvelles, échanger leurs idées, se prêter leurs artistes et mêler leurs manières.

CHARLES DU BUS

J. CASIER et P. BERGMANS. — *L'Art ancien dans les Flandres, mémorial de l'exposition organisée à Gand en 1913*. T. II et III (142 et 164 p., av. pl. 106-303). Bruxelles et Paris, G. van Oest et C<sup>ie</sup> (1922). In-4.

Nous avons signalé ici même, il y a deux ans<sup>1</sup>, la publication du premier volume de ce magnifique ouvrage. Nous sommes heureux d'annoncer aujourd'hui celle des deux volumes qui le complètent. Rappelons succinctement que l'exposition rétrospective de Gand à laquelle il est consacré comprenait toutes les manifestations de l'art appliqué à la vie civile, religieuse ou corporative dans la région de l'Escaut située entre Cambrai en France jusqu'à Ziericksee en Zélande — c'est-à-dire à peu près l'ancien territoire des Flandres — depuis le Moyen âge jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle.

Le premier volume nous avait montré, en 105 planches contenant 173 reproductions, accompagnées de notices détaillées, les sculptures et les meubles. Les deux tomes que voici sont consacrés, l'un aux productions de l'orfèvrerie religieuse et civile, aux miniatures de manuscrits et aux tapisseries; l'autre, aux œuvres évoquant le milieu et la vie publique et corporative.

Vingt et une planches mettent sous nos yeux les plus belles pièces d'orfèvrerie qui figuraient à l'exposition, œuvres sorties, pour la plupart, des ateliers d'Arras, de Bruxelles, d'Audenarde ou de Gand : ostensoirs, calices, ciboires, reliquaires — parmi lesquels il faut citer surtout l'élégant reliquaire du voile de sainte Aldegonde, travail bruxellois du xv<sup>e</sup> siècle conservé à l'église de Maubeuge dédiée à cette sainte, — basons de paix, navettes à encens, pieds de candélabres, plats et aiguières, cafetières, réchauds,

chandeliers et autres ustensiles, remarquables surtout par la richesse de leur ornementation, souvent un peu surchargée. Plusieurs pages du célèbre *Évangélaire de saint Liévin* du x<sup>e</sup> siècle, conservé à l'église Saint-Bavon de Gand, et du *Liber Floridus* (1120) appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Gand ouvrent la série des miniatures, qui se compose de quarante



LE CALVAIRE

MINIATURE DE MISSEL PAR SIMON BENING

(Autrefois à la Bibliothèque de Dixmude, détruite en 1914-1915.)

planches reproduisant des peintures de manuscrits, pour la plupart peu connus ou même inédits, appartenant aux principales bibliothèques du pays ou à des collectionneurs belges ou français, et parmi lesquels il faut signaler particulièrement le *Traité de morale* d'Antoine de la Sale peint en 1461 pour Philippe le Bon (Bibliothèque royale de Bruxelles) l'exquis petit manuscrit des *Heures de Notre-Dame* de Thomas Louth (fin du xv<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque de l'Université de Louvain et le célèbre *Missel* de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 349.

Simon Bening (1529) qui appartenait à la Ville de Dixmude et qui a disparu dans la destruction de cette ville par les Allemands en 1914-1915; la miniature du *Calvaire* que MM. Casier et Bergmans en ont tirée pour la mettre sous nos yeux acquiert de ce douloureux destin une valeur encore plus grande. Les tapisseries sont particulièrement nombreuses et remarquables : à celles qu'avaient envoyées les collections publiques et privées de Belgique s'étaient jointes des pièces prêtées par des amateurs français et par notre Manufacture des Gobelins : parmi ces dernières, la belle tenture brugeoise provenant de l'église Saint-Anathoile de Salins représentant le roi Louis XI levant le siège de cette ville en 1471, une des pièces (*La Mort de la Vierge*) faisant partie de la suite justement célèbre de la *Vie de la Vierge* appartenant à la cathédrale de Reims (xv<sup>e</sup> siècle) et une de la tenture de l'*Histoire de France* attribuée à Jean Le Clerc (xvii<sup>e</sup> siècle) : *Le Roi Clovis vainqueur des Flamands*.

Dans le troisième volume, consacré au milieu, à la vie et aux mœurs dans la Flandre d'autrefois, les pièces reproduites sont plus particulièrement historiques et documentaires : anciennes vues de villes (Saint-Omer, Dunkerque, Cambrai, Tournai, Dixmude, Mons, Nieuport, Bruges, Gand, Malines, Lierre, Anvers, Middelbourg, etc.); tableaux de fêtes ou de processions, comme la *Procession de Lille en 1789* et la *Fête du broquelet à Lille*, du musée de cette ville, peintes par François Watteau; portraits de souverains et de personnages illustres — tel le *Portrait de Marguerite d'Autriche* du Musée de Bruxelles; — insignes et bâtons de confréries, médailles, blasons et colliers de corporations, etc. Mais on y trouve également des œuvres dont l'intérêt artistique est au moins aussi grand que celui qui se rapporte aux costumes et aux mœurs du temps : tels sont, notamment, les beaux panneaux de retables provenant de l'ancienne église abbatiale des Prémontrés de Tongerlo et retraçant des épisodes de la vie de sainte Dymphne, par Goeswyn van der Weyden, les seize tableaux de la vie de saint Victor dus à un peintre anonyme du xvi<sup>e</sup> siècle, la *Danse des œufs* de Pieter Aertsz (Musée d'Amsterdam), etc.

On le voit : l'artiste et l'historien trouveront également plaisir à feuilleter ces 198 planches, et leur agrément se doublera d'un profit non moins grand s'ils consultent en même temps les notices

très complètes dont MM. Casier et Bergmans les ont fait précéder et qui apportent sur chacune des œuvres toutes les indications historiques, critiques et bibliographiques possibles, avec une érudition qui rend cet ouvrage extrêmement précieux pour l'histoire de l'art.

A. M.

Ant. MATEJCEK. — *Le Passonnaire de l'abbesse Cunégonde*. Prague, Jan Stenc (1922). In-16, 24 p. av. 22 planches.

Cunégonde, fille du roi de Bohême Ottokar II, abbesse du monastère de Saint-Georges à Prague de 1302 à 1321, y commanda nombre de livres de piété, entre autres, vers la fin de sa vie, celui qui fait l'objet de cet opuscule. C'est une collection d'écrits mystiques, allégorisants ou moralisants, ayant pour la plupart comme auteur le dominicain Kolda. Les 26 enluminures dont l'a illustré (sans achever son travail) un artiste inconnu constituent un des monuments les plus importants de la peinture tchèque dans la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle. Certes le dessin est souvent incorrect ou d'un réalisme brutal; mais il y a de l'originalité dans l'interprétation des thèmes traditionnels (notamment dans les scènes de la Passion); l'entourage architectural est soigné, les compositions dramatiques, les draperies d'un style large, les gestes expressifs. Ce beau spécimen de l'enluminure gothique ne s'inspire pas (comme d'autres livres tchèques) de l'école française, mais plutôt de la peinture monumentale contemporaine en Autriche et en Bavière.

Ce *Passonnaire*, conservé à l'Université de Prague, a été signalé pour la première fois à l'attention des savants par Waagen. M. Matejcek en publie ici une reproduction complète en noir (certains détails à la grandeur de l'original) qui permet d'attendre, mais fait désirer, un fac-similé complet en couleurs.

T. R.

Raymond HENNIKER-HEATON. — *Worcester Art Museum: catalogue of paintings and drawings*. Worcester, U. S. A. (1922). In-8, 231 p. av. 78 fig.

Le joli musée des beaux-arts de Worcester, petite ville du Massachusetts, à une heure à peine de Boston, doit son existence à la libéralité de feu Stephen Salisbury et ses rapides accroissements à l'heureuse énergie de son conser-



vateur, M. Raymond Henniker-Heaton. Celui-ci, après avoir mis sur pied, dans le Middle-West américain, l'intéressante galerie Hackley de la lointaine cité de Muskegon, s'est attaché à acquérir pour Worcester, non pas des Rembrandt

Ce volume — et ce n'est pas un mérite si commun — s'adresse avant tout, non aux savants, mais au public désireux de s'instruire, au visiteur soucieux d'apprendre à regarder. Chaque peintre, chaque œuvre, sont caractérisés, non sans esprit,



POTRAIT DES FILLES DU PEINTRE, PAR GAINSBOROUGH

(Musée de Worcester.)

et des Raphaël, mais des œuvres authentiques de maîtres moins ardemment recherchés par les millionnaires de New-York. Le coquet volume que nous avons sous les yeux décrit et reproduit le résultat de vingt-cinq années d'achats prudents.

souvent avec un choix heureux d'épithètes.

C'est sans doute à dessein que l'auteur ne nous dit presque rien sur l'origine et l'histoire des tableaux ; il est permis cependant de regretter cette lacune. Pourquoi, d'autre part, ne pas s'attarder davantage à placer chaque peinture dans



l'œuvre de l'artiste en la rapprochant des tableaux similaires ? N'aurait-on pu, à propos de la *Crucifixion* de Spinello Aretino, signaler la composition analogue, avec personnages plus nombreux (mais avec le même pélican), des anciennes collections Ottley, Eastlake et Quilter ? Est-il indifférent de noter que l'*Adoration des Mages*, par Ottaviano Nelli, est une variante (inversée) de la jolie fresque du même peintre au palais Trinci à Foligno ? La précieuse *Madone au jardin* de Stefano da Zevio ne méritait-elle pas d'être rapprochée du tableau bien connu de la *Vierge avec sainte Dorothée* du Musée de Vérone ? Enfin l'hypothèse, timidement avancée en fin de paragraphe, qui ferait de la *Madone* attribuée à Masolino une œuvre d'Antonio Vivarini, ne reçoit-elle pas une confirmation séduisante par la comparaison avec le panneau central du grand polyptique des Vivarini au Musée de Bologne ?

Point non plus de bibliographie. Pourquoi donc ne pas renvoyer, pour le *cassone* attribué à Gozzoli, aux *cassoni* de Schubring (n<sup>os</sup> 291-293) ou pour le joli Montagna au récent livre de M. Berenson (*Venetian painting in America*, pl. 73) ? Ce tableau est identique à celui que Borenius signala autrefois à Venise dans la collection de M<sup>me</sup> Fanny Vaeni. De même, le *Donateur protégé par un saint évêque*, œuvre importante de l'école bourguignonne du xv<sup>e</sup> siècle, provient du cabinet Hainauer de Berlin.

Les attributions sont en général sérieusement étudiées et soulèveront peu d'objections de la part des spécialistes. Une charmante *Vierge* d'Albrecht Bouts rappelle de très près une *Annonciation* du Musée de Munich, donnée par M. Hulin au même maître. La *Madone* de Bernardino dei Conti est une variante d'un tableau de Munich dont Bergame possède un autre exemplaire.

La *Sainte Famille* de Buonconsiglio, avec la signature du maître, est une intéressante peinture de l'école de Vicence qui nous paraît devoir s'identifier à un tableau autrefois chez M. Humphry Ward (*New Gallery*, 1894, n<sup>o</sup> 14).

Les deux Greco sont des œuvres caractéristiques, le montrant à la fois comme peintre de figures et comme dessinateur de compositions religieuses.

Les écoles des Pays-Bas ne nous présentent que des exemples de peu d'importance, sauf peut-être le *Portrait de vieille femme* par Nicolas Maes (n'est-ce pas le n<sup>o</sup> 459 de M. Hofstede de Groot ?). De même, l'école française du xviii<sup>e</sup> siècle ne figure ici que pour mémoire ; on nous saura peut-être gré, toutefois, d'attirer l'attention sur un *Buveur* de Grimou, vu à mi-corps, le verre levé dans la main droite, derrière une table où l'on aperçoit une niche, un couteau et du cervelas. Comme le prouvent ses dimensions, ce tableau est évidemment celui qui a figuré le 15 mars 1764 à la vente Galloys ; mais personne ne fera grief à M. Henniker-Heaton de n'avoir pas dépouillé à Worcester les catalogues français du xviii<sup>e</sup> siècle. Chose plus intéressante encore, c'est apparemment un portrait de Grimou lui-même, tout comme le tableau analogue du Louvre, celui de la collection Loyer<sup>1</sup>, et un troisième, un peu plus grand, qui faisait partie, en 1878, de la collection Liouville.

Hogarth est brillamment représenté par le portrait de Mrs William James, que les Parisiens ont pu jadis admirer à l'Exposition des Cent Portraits (1909).

Enfin, la plus belle œuvre du musée est un précieux Gainsborough, montrant les deux filles du peintre en train de dessiner d'après l'antique. Les lecteurs du catalogue regretteront qu'on ne leur ait pas narré la longue histoire de cette peinture, sortie au milieu du xix<sup>e</sup> siècle de la collection de sir Thomas Baring, passée successivement chez Brett, chez Aspinwall et chez Henry Wilkinson, achetée en vente publique en 1902, pour 5 880 livres sterling, par feu Charles Wertheimer, et adjugée, après sa mort, en 1912, pour 8 400 livres.

Un Monet, un Gauguin, un Odilon Redon et un croquis de Rodin représentent dans cet album l'art français du xix<sup>e</sup> siècle ; c'est bien, mais c'est vraiment peu.

S. DE RICCI

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. I, p. 159 ; cf. *ibid.*, p. 316-317, les intéressantes remarques de feu C. Gabillot.

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

# L'EXPOSITION DE « L'ART ET LA VIE ROMANTIQUES<sup>1</sup> »

---



FANNY ELSSLER  
STATUETTE EN BRONZE PAR BARRE  
(Appartient à M. L. Metman.)

Pendant les années qui précédèrent la guerre, presque toutes les expositions organisées au profit d'œuvres charitables étaient consacrées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Boucher et Fragonard, Chardin et Perronneau, faisaient recette. Le public se pressait devant des toiles la plupart du temps gracieuses, avenantes, qui charmaient les yeux sans demander souvent grand effort au cerveau. Ces toiles ajoutaient presque toujours à leur réelle valeur esthétique une valeur marchande parfois presque fabuleuse.

Aujourd'hui, le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a rien perdu de sa faveur. Les collectionneurs continuent à se disputer le moindre croqueton de Saint-Aubin, la moindre scène galante de Schall. Le plus petit maître de l'avant-dernier siècle est sûr de trouver des admirateurs exclusifs ou forcenés. Toutefois, le public, celui qui n'achète pas, mais qui fait cependant le succès d'argent des expositions d'art, le troupeau des curieux platoniques, commence à vouloir du nouveau. Les ruines de Robert et les pêches de Chardin lui plaisent toujours ; seule-

1. A la galerie Charpentier, du 25 février au 25 mars 1923.

ment il les connaît si bien qu'il se dérange moins volontiers pour elles ; et comme, fatalement, avec le temps, le xix<sup>e</sup> siècle prend du recul, ce public s'intéresse à des maîtres que, hier encore, il considérait sinon avec méfiance, du moins avec quelque circonspection.

On a vu, l'an dernier, par le succès qu'obtint, au Musée des Arts décoratifs, l'exposition du Second Empire, à quel point le goût du jour était prêt à s'éprendre d'une époque qui, jusqu'à présent, n'avait point la réputation d'être une « époque d'art ». Il était fatal qu'après le Second Empire la Restauration et la Monarchie de Juillet eussent leur tour. Après les crinolines et les coiffures à boucles, voici les manches à gigot et les coiffures à la girafe ; après Stevens et Winterhalter, voici, remontant les années, Devéria et Gavarni. On ne saurait trop remercier M<sup>me</sup> la marquise de Ganay de son initiative. Grâce à elle on a pu, pendant quelques semaines, vivre par l'imagination dans un temps qui, bien que chronologiquement peu éloigné encore du nôtre, semble déjà extraordinairement distant.

Les siècles écoulent leurs années selon des rythmes bien différents. Le monde a plus changé pendant ces cent dernières années que pendant les siècles précédents. Telles toiles de l'exposition de la galerie Charpentier, qui feraient fort bon ménage avec un Le Nain, sinon avec un Clouet, seraient singulièrement dépaysées si on les accrochait entre un portrait de M. Van Dongen et un nu de M. Dunoyer de Segonzac.

A son intérêt d'art l'exposition organisée par M<sup>me</sup> de Ganay ajoutait donc un intérêt historique de premier ordre. Au surplus on avait moins cherché, faubourg Saint-Honoré, à montrer des chefs-d'œuvre qu'à ressusciter une époque, non point seulement l'élite de cette époque, mais, autant que le permettaient les dimensions du local, les diverses variétés sociales d'un certain Paris.

A cet égard le titre adopté : « L'Art et la Vie romantiques » n'était peut-être pas tout à fait exact. Entre 1830 et 1848 la France entière n'était point romantique ; et, plus encore que les organisateurs le prévoyaient, cette exposition a montré une France bourgeoise et traditionnelle qui continuait fidèlement la France d'autrefois. Ce modèle de Delaroche aurait pu être le modèle de Philippe de Champaigne ; ce *Salon* de Lami est presque un *Salon* d'Olivier ; et les braves gros hommes peints par Le Prince, Drolling ou Duval Le Camus ressemblent, non point par le costume, mais par le visage et l'expression, aux personnages pleins de bon sens et d'équilibre qui dialoguent dans les comédies de Sedaine ou de Picard.

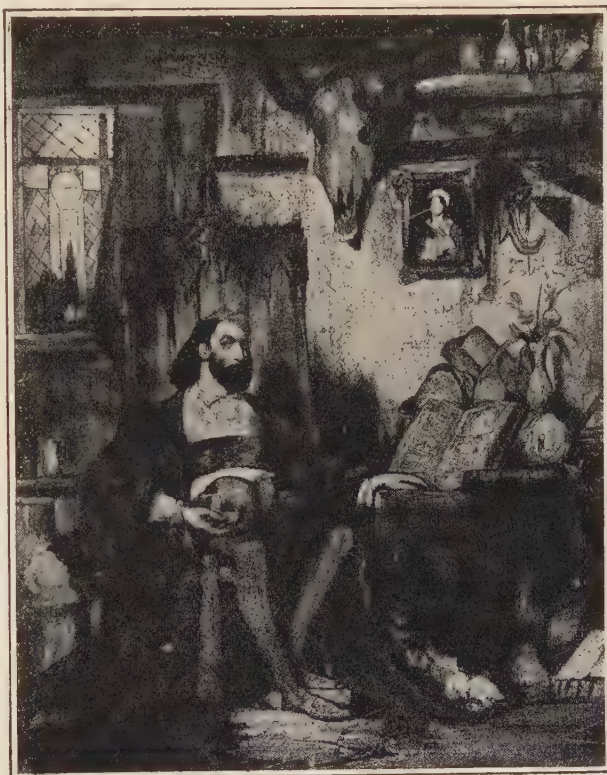
Certes, dans ces salles, le romantisme était présent ; mais il n'était pas seul ni dominant ; rien n'était plus instructif et, à la fois, plus amusant que de voir face à face Louis-Philippe peint par Lami et Baudelaire peint par



Deroy, le *Jeune-France* astrologue de Célestin Nanteuil et la paisible dame un peu engourdie de Papety, la Malibran éperdue près d'un Guizot de glace. Ainsi se rendait-on compte de la variété rassurante d'une époque dont, au surplus, le double aspect nous avait déjà été donné par ses deux plus grands peintres : Ingres et Delacroix.

\* \*

Les chefs-d'œuvre de Delacroix sont aux murs du Louvre, du Sénat, de la Chambre des députés. Tout Parisien a le privilège de connaître Delacroix comme le Vénitien peut connaître Tintoret. Si c'en était ici le lieu, nous aimerions nous indigner de l'ignorance de Paris ; car y a-t-il un Parisien sur mille qui connaisse l'admirable coupole du Luxembourg ou les prodigieux écoinçons du Palais-Bourbon ?... Voici une exposition facile à faire : elle consisterait à donner, pendant un mois, au public le libre accès de la Biblio-



LE JEUNE-FRANCE ASTROLOGUE  
AQUARELLE PAR CÉLESTIN NANTEUIL  
(Appartient à M. E. Rahir.)

thèque du Sénat. L'Élysée dantesque qu'y a peint Delacroix est peut-être, avec l'ensemble de Puvis de Chavannes au Panthéon, la seule œuvre décorative que la peinture française puisse opposer aux travaux de Rubens et des grands Italiens. On ne trouverait d'ailleurs là nulle trace de romantisme. Si nous en parlons ici, c'est pour pouvoir ajouter qu'on ne saurait, en aucune façon, considérer que Delacroix, à l'exposition qui nous occupe, a été représenté d'une manière égale à son génie. Des quatorze œuvres qu'on pouvait voir faubourg Saint-Honoré, la plus belle ne figurait pas au catalogue : une éclatante esquisse du *Sardanapale*. Pourtant on ne regardait pas sans plaisir le portrait ovale représentant le jeune *Amédée Barby d'Ouille* (collection

Viau) qui, sous ses apparences davidiennes, cache déjà le feu secret dont brûlait le génie de Delacroix, ni le portrait d'homme de la collection Jules Strauss, si beau et si fier, et devant lequel on ne pouvait point ne pas songer au héros de quelque conte de Théophile Gautier. Cependant, la plus curieuse et aguichante toile de Delacroix était peut-être celle que M. Paul Jamot avait prêtée et qui, provenant de la collection Chéramy, montre, sur un



PORTRAIT DE DELACROIX EN COSTUME DE HAMLET  
PAR LUI-MÊME

(Appartient à M. Paul Jamot.)

fond de bleus saumâtres, un extraordinaire Hamlet, violent et ténébreux, dont les traits ressemblent d'une manière hallucinante à ceux de Delacroix lui-même. Cette petite toile est d'autant plus précieuse qu'elle date de 1821. Delacroix, en 1821, a vingt-trois ans ; c'est l'année où il peint la *Barque de Dante*. Ce mystérieux Hamlet est la première déclaration d'amour de Delacroix à Shakespeare, amour qui devait durer toute une vie.

Il faudrait signaler aussi une *George Sand* (collection Marie-Louise Pailleron) que Delacroix exécuta, sur la demande de Buloz, pour

être reproduite par la gravure en tête d'une édition des œuvres de Sand. Et, puisque nous parlons ici de l'auteur de *Lélia*, signalons aussi un autre portrait d'elle, par Isabey. Est-ce vraiment là un portrait de M<sup>me</sup> Sand ? Nous ne saurions l'affirmer ; on y retrouve mal les traits et l'expression du célèbre visage. En tout cas, c'est un fort bon morceau de peinture, très brillamment exécuté.

Il faudrait encore parler ici de deux petits panneaux qui ont décoré l'appartement où demeura Gérard de Nerval, impasse du Doyenné. Le D<sup>r</sup> Blanche les reçut de Nerval lui-même. L'un appartient maintenant au peintre Jacques-



Émile Blanche : l'autre à M. Maurice Barrès. Mais, malgré l'affirmation des deux propriétaires, ces deux reliques sont-elles de Delacroix ? M. Aristide Marie, qui les reproduit dans son excellent livre sur Nerval, assure que leur auteur est Chassériau, et cette indication a les bases les plus sérieuses, puisque Nerval lui-même, dans ses *Petits châteaux de Bohême*, parle des *Bacchantes* de Chassériau, qui, dit-il, « tiennent des tigres en laisse comme des chiens ». Description succincte, mais qui se rapporte assez exactement au panneau prêté par M. J.-E. Blanche. Au surplus, qu'elles soient de Chassériau ou de Delacroix, ces deux peintures ont surtout une valeur de souvenir. Retrouvera-t-on quelque jour les autres œuvres qu'énumère Nerval, et particulièrement les « deux panneaux longs de Corot, représentant deux paysages de Provence » ?...

Il y avait à l'exposition romantique deux peintures et cinq dessins d'Ingres. Le *Francesca et Paolo* de la collection Henry Lapauze est célèbre. C'est une toile d'une finesse presque chinoise, à la fois maniérée et naïve et qui explique,

sinon justifie, le terme de « gothique », que l'on appliquait (alors péjorativement), selon Amaury-Duval, à Ingres et à ses élèves. Ses dessins, à l'exception d'un seul, provenaient tous de la famille des frères Flandrin, qui furent peut-être, de tous les élèves du vieux maître, ceux qu'il préférait. Le crayon de M<sup>lle</sup> Desgoffe (1847), à l'expression si malicieuse et si pure, est une tendre merveille, et l'on ne regardait pas sans intérêt l'étude d'après M<sup>me</sup> Alexandre Desgoffe, qui est la première idée (non adoptée) de la Muse du portrait de Cherubini.

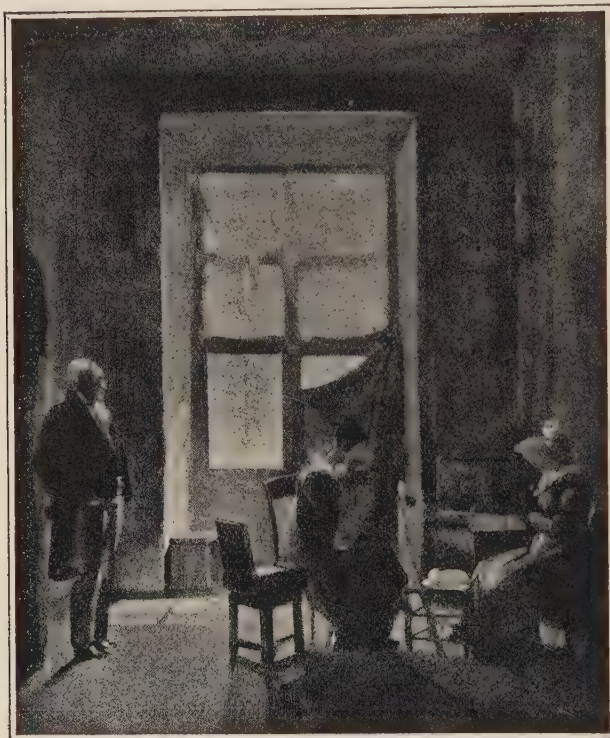


M<sup>me</sup> DESGOFFE ET SA FILLE  
AQUARELLE PAR PAPETY  
(Appartient à M. Louis Flandrin.)



Reunissons ici, à Ingres, Hippolyte et Paul Flandrin. Du premier, deux très beaux portraits : l'un représentant l'artiste lui-même, de profil, austère et recueilli ; l'autre reproduisant les traits de sa femme (à M<sup>me</sup> Charié-Marssines), dans une attitude pleine de réserve romanesque. Du second, un bon choix de mines de plomb qui, sans avoir la miraculeuse perfection des mines de plomb d'Ingres, n'étaient pas indignes de les rappeler.

Deux autres élèves d'Ingres figuraient même à cette exposition : celui



LÉONTINE PEIGNANT DANS L'ATELIER DE GRANET  
AU LOUVRE

PAR FRANÇOIS GRANET

(Appartient à M. Magnin.)

dont l'éloignement causa à Ingres un chagrin prolongé : Chassériau, représenté par de beaux dessins (notamment l'admirable *Tocqueville*<sup>1</sup>) ; et un curieux artiste, aujourd'hui injustement oublié, dont on peut voir à l'Hôtel de ville de Compiègne une grande décoration très singulière et inégale, mais pleine de beautés : Dominique Papety, Marseillais dont Gustave Ricard a laissé un étonnant portrait. L'aquarelle de Papety représentait M<sup>me</sup> Desgoffe et sa fille, curieuse page exécutée avec un esprit de détail digne des Primitifs, et qui, par sa vérité d'accent et de caractère,

faisait songer à certains portraits de Degas débutant.

Il nous resterait à parler, pour en finir avec les « chefs de file », d'un portrait de Millet, *Monsieur Deleuze*, de deux petites peintures de Daumier, et d'une précieuse toile de Corot (à M. A. Henraux), qui, par la sobriété de l'harmonie, par le modelé du visage, fait brusquement songer à ces figures noblement étranges que Piero della Francesca peignit à fresque dans l'église d'Arezzo.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 208.

\*  
\* \*

L'intérêt d'une exposition de ce genre est de permettre de contrôler certaines parentés artistiques, grâce à des rapprochements qui, jusque-là, n'avaient pas pu se faire d'une manière aussi intime et, à la fois, aussi inattendue. Sur un panneau de la salle Charpentier, deux petites toiles ravissantes et discrètes murmuraient au visiteur : « Regardez bien : j'annonce Corot ! » C'était l'Aixoise Granet qui les avait peintes.

Ne nous offrira-t-on pas un jour le beau cadeau d'une rétrospective

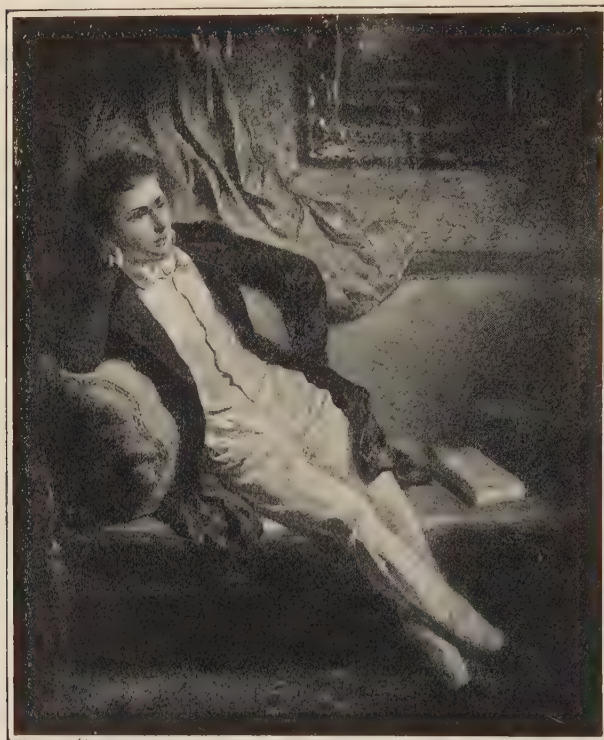


UNE LOGE A L'OPÉRA  
AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI  
(Appartient à M. Henry Rouart.)

Granet ? Certes, ceux qui ont fait de longs et paisibles séjours dans la salle du Musée d'Aix connaissent bien les charmes persuasifs que dégagent les toiles, les aquarelles et les études de ce petit maître qui en égale parfois de grands. Mais on voudrait faire partager son plaisir ; et l'on enrage de l'injuste destin qui donne une place secondaire à un artiste de pure et vraie qualité, alors que l'engouement du public s'attache souvent à des œuvres si sottes, si tapageuses, si peu sincères. Nous ne voudrions pas médire ici de l'école de Barbizon ; mais y a-t-il entre le talent de Rousseau et celui de Granet (ou entre le talent de Dupré et celui de Guigou) une différence assez grande pour justifier l'inégalité de traitement infligée par la postérité ?



Pour qualifier l'agrément des deux petites toiles de Granet : *Léontine peignant dans l'atelier du peintre* et *Jeune artiste à sa fenêtre*, on pourrait comparer ces toiles à des perles : aucun éclat, aucun scintillement ; comme la perle, la peinture de Granet ne jette pas de feux, elle répand doucement une lumière voilée. Les plans sont baignés dans un modelé délicat mais nullement fade ; au contraire, épais et caressant pour l'œil comme pour le plumage du ramier. Lorsque, établissant la filiation de Corot, on passe



UN JEUNE LITTÉRATEUR  
PAR ACHILLE DEVÉRIA  
(Appartient à M. E. May.)

par Vernet pour atteindre Poussin, on commet une injustice en ne nommant pas Granet. Il serait curieux de rechercher si Corot a connu Granet, s'il parle quelque part de sa personne ou de ses œuvres. En tout cas on les imagine fort bien se rencontrant dans quelque beau site de la campagne romaine, émus sans le dire de voir comment le soleil d'Italie caresse l'argile rose des ruines, le vert poudreux des yeuses et la fragile vapeur flottante des oliviers...

Pour que le contraste soit complet, nous quitterons Granet pour Eugène Lami.

Eugène Lami est un bon type de l'artiste mondain. Nous ne voudrions pas que ce terme fût pris ici dans une acception péjorative. Certes beaucoup d'artistes mondains n'ont aucun talent ou plient leur talent à de pauvres flatteries. Mais les grands artistes mondains sont innombrables ; et, employant une expression bien usée, on peut dire de Lami, comme on le dirait de Van Dyck ou de Gainsborough, qu'il a « de la race ».

Au premier abord, l'art de Lami semble assez superficiel, trop cursif pour aller bien loin, et certes aucune œuvre de Lami ne procure ce plaisir pro-



fond, renouvelé, que donnent libéralement la moindre sanguine de Watteau, la moindre esquisse de Goya. Mais ce n'est pas par l'originalité de l'interprétation personnelle que vaut l'œuvre de Lami; elle vaut par un sentiment naturel de la vérité de certaines mœurs et de certains milieux. Il est impossible de dire de Lami, comme on l'a dit de certains romanciers, qu'il semble s'être introduit dans le salon qu'il décrit par l'escalier de service. On peut considérer ces milliers d'aquarelles, de peintures, de dessins rehaussés comme des documents, comme des paragraphes successifs d'un gros volume

de mémoires écrits au jour le jour. Ayant vécu près d'un siècle, Eugène Lami assista (M. P.-André Lemoisne nous le rappela) à dix changements de régime. En suivant ses œuvres sinon d'année en année, du moins de lustre en lustre, on s'apercevrait sans doute que les transformations de la société élégante et aristocratique sont à la fois continues et extrêmement lentes, et tiennent à des détails qu'un œil non exercé ne distinguera pas toujours. Lami peint un Paris restreint, fermé, où quelques étrangers de marque seuls ont accès; un Paris à peu près complètement disparu au-



LE RETOUR DU BAL, PAR TASSAERT

(Appartient à M. Alexis Rouart.)

jourd'hui et dont on ne trouverait plus le souvenir, ou plutôt le décor, que dans un ou deux restaurants, chez un ou deux confiseurs et au fond de quelques vieilles demeures où le profane n'entre pas. C'est un monde que les grandes effusions du romantisme n'ont pas beaucoup touché et qu'un Devéria ou un Gavarni, s'ils l'ont soupçonné, n'ont, en tout cas, jamais décrit.

En effet, si Lami est l'annaliste fidèle d'une société limitée, Devéria et Gavarni sont les commentateurs de toute une époque.

Devéria (nous parlons ici d'Eugène) n'a aucun génie, mais un sens de son temps qui lui permet de nous le montrer d'une manière tout ensemble

soumise et rusée. Quant à Achille, il est parfois un excellent peintre, et le *Jeune littérateur* de la collection May que l'on doit à son pinceau était certainement un des meilleurs « morceaux » de l'exposition.

Pour Gavarni, avant tout lithographe et moraliste, ses aquarelles sans légendes sont charmantes, légères, spirituelles, mais bien loin de valoir, à notre avis, les admirables séries du *Charivari*. Dans la main de Gavarni le crayon lithographique égale parfois la sanguine que tient Watteau. Comme



NÈGRE A CHEVAL

PAR ALFRED DE DREUX

(Appartient à M. Georges Vaudoyer.)

Watteau, Gavarni a su fixer à la fois la grâce et la vérité d'un mouvement féminin. Avec le recul du temps, ses débardeurs, ses divettes, ses Pamélas et ses Mimis prendront de plus en plus un attrait chimérique qui les rapprochera des « belles écouteuses » de l'*Embarquement*. Peu d'artistes reçoivent ainsi le privilège de créer un monde de fantaisie en ne se servant pour cela que des éléments fournis par la réalité. Qu'on regarde, à côté d'un Gavarni, si poétique sous ses apparences d'irrésistible vérité, une aquarelle comme cet étonnant portrait du compositeur belge Zerezo par Henry Monnier, qui vaut avant tout par son exactitude implacable. Théodore de Banville a écrit



qu'Henry Monnier avait reçu du ciel « un don surnaturel, excessif, épouvantable ... : celui de reproduire ... la nature, la vie et les hommes tels qu'ils sont ». Monnier rédigeait, en quelque sorte, des procès-verbaux, des sortes d'inventaires humains. Au contraire, Gavarni, sans embellir l'humanité (les types comiques et grotesques abondent dans son œuvre) sait parfois n'en choisir que la fleur. Il a souvent besoin d'idéaliser non pas son modèle, mais sa vision, et son génie particulier consiste à savoir faire en se jouant,



SCÈNE D'INTERIEUR, PAR DROLLING

(Appartient à M. le baron Hottinguer.)

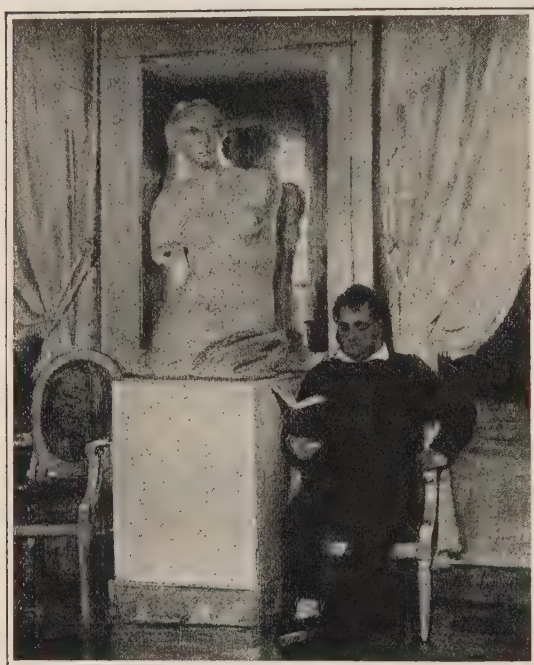
d'une « petite femme » du quartier Bréda, une créature d'une grâce presque céleste, devant laquelle on pense malgré soi à la Rosalinde de Shakespeare ou à la Marianne de Musset.

Si l'on quitte Gavarni pour Tassaert on trouve un peintre souvent excellent, mais un observateur bien conventionnel, qui remplace volontiers le sentiment par la sensiblerie. Comme peintre, Tassaert continue, à son insu ou non, la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est un Fragonard qui trempe la volupté dans les larmes. Son *Retour du bal* (de la collection Alexis Rouart) est une scène de *keepsake* exécutée dans une matière moelleuse et, en quelque sorte, crémeuse que l'on savoure presque avec les papilles. Par le choix de



ces sujets à la fois anecdotiques et, si l'on peut dire, sensuellement sentimentaux, Tassaert fait une sorte de trait d'union entre Fragonard et Stevens, et l'on peut voir en ce moment au Louvre, dans la salle des nouvelles acquisitions, un *Pygmalion* légué par M<sup>me</sup> Bulteau, qui explique pourquoi les contemporains de Tassaert ont souvent parlé, à propos de lui, du Corrège.

Voilà plusieurs fois que cette exposition nous fournit l'amusement de rapprocher de l'œuvre de certains grands maîtres l'œuvre des petits. De même que l'on peut parler de Fragonard et du Corrège à propos de Tassaert,



LE PÈRE DE L'ARTISTE  
PAR XAVIER LE PRINCE  
(Appartient à M. Georges Bernard.)

on peut nommer, devant tel Alfred de Dreux, Delacroix et Géricault. Le *Nègre à cheval* (collection Georges Vaudoyer) est un morceau que, sans la signature, on serait tenté de donner d'abord à un autre qu'à ce charmant, élégant Alfred de Dreux, dont le nom seul est un concentré de parfums romantiques. Le cheval de ce nègre, si pathétiquement conçu et si largement exécuté, ne sort pas des écuries de courses de Chantilly : on l'a vu à l'angle inférieur gauche du *Sardana-pale*, et c'est sa descendance qui se cabre dans l'*Automédon* d'Henri Regnault (aujourd'hui en Amérique).

Les portraitistes nous attendent. Cependant ne faut-il pas dire quelques mots, beaucoup

trop brefs, de quelques peintres peu connus, ou mal mis à leur rang, dont il faut souhaiter que quelques écrivains d'art s'occupent spécialement ? Par exemple Drolling, dont la *Scène d'intérieur* (à M. le baron Hottinguer), tout à fait pré-romantique, semble illustrer l'un des journaux de Stendhal à l'époque où le jeune Henry Beyle, vêtu d'un habit neuf « bronze cannelle, de drap léger », apprenait à jouer la comédie chez Dugazon et se promenait rue des Fossés-Montmartre avec la petite comédienne Mélanie Guilbert, qu'il surnommait Louason ; par exemple Xavier Le Prince, qui fit un jour de tout petits portraits de son père et de sa mère (à M. G. Bernard) tout à fait dignes

de prendre place entre un Corot et un Granet, sinon entre un Granet et un Vuillard ; par exemple Pingret, auteur d'une *Jeune femme au bord de la mer* (à M. Fauchier-Magnan), d'une finesse et d'une précision de touche qui rappellent les meilleurs Hollandais. Il faudrait vanter aussi un petit portrait de Pils (à M. Jacques Bousquet) où les noirs et les blancs se détachent sur l'acajou d'un piano d'une manière discrète et raffinée qui eût enchanté Whistler. Signalons aussi un autre portrait de François Nouviaire, également très whistlérien. On voudrait connaître mieux ce Nouviaire ; mieux aussi Eugène Leray, ou Canella, ou Hippolyte Debon, ou R. Lefebvre, ou Penguilly-l'Haridon, qui fut non seulement peintre, mais gouverneur des Invalides et dont Baudelaire, dans ses *Curiosités esthétiques*, fait grand cas.

La série des portraits romantiques, à la galerie Charpentier, était loin d'être complète. Victor Hugo et Balzac, Chopin et Berlioz, Dumas père et Musset n'y figuraient pas, sauf, les deux derniers, représentés par des aquarelles. Par contre, comme nous

l'avons dit, on y pouvait voir plusieurs *George Sand* ; un très mauvais, mais très curieux, *Comte d'Orsay* par lui-même ; une touchante *Malibran* par Decaisne ; une *Taglioni* par Lepaulle, s'abattant de la manière la plus conventionnellement aérienne aux pieds d'un jeune Écossais endormi ; un *Horace Vernet* par lui-même, ayant pour fond une Villa Médicis peinte avec une liberté très inattendue ; un *Liszt* de Lehmann, aussi peu passionné que possible ; un *Eugène Suë* de Champmartin, qui justifiait assez mal la réputation de dandy de l'auteur du *Juif errant* ; une *Lola Montès* de Nicolas-Toussaint



PORTRAIT DE LOLA MONTÈS  
PAR NICOLAS-TOUSSAINT CHARLET

(Appartient à M. Doistau.)



Charlet, laquelle, au contraire, expliquait très bien la domination que cette intrépide écuyère exerça sur le roi de Bavière et qui fit d'elle, pour un temps, l'égale d'une souveraine; en sculpture, une *Fanny Elssler* et un *Taglioni*, par Barre, et la statuette équestre de la *Duchesse d'Orléans* par Barye.

Mais nous voudrions mettre hors de pair, en les rapprochant, deux portraits que le hasard, jusqu'ici, n'avait jamais réunis : celui de Baudelaire par Émile Deroy, et celui de M<sup>me</sup> Sabatier par Gustave Ricard.



PORTRAIT DE BAUDELAIRE  
PAR ÉMILE DEROY  
(Musée de Versailles.)

Eugène Deroy est un inconnu. Tout ce qu'on sait de lui est réuni dans quelques pages écrites par Banville, dans *Mes Souvenirs*, livre délicieux, où le prosateur égale le poète. D'après Banville, Deroy, mort à vingt-trois ans, était un précurseur; il voulait « qu'un tableau, vu de trop loin pour qu'on pût se rendre compte du sujet représenté, sût déjà, par des qualités toutes musicales, mettre l'âme du spectateur dans l'état où le désire le peintre ». C'est ce même Deroy que Banville rencontra un jour au Luxembourg : « il levait en l'air et secouait, tantôt avec lenteur, tantôt d'un mouvement rapide, un tas de bouts d'étoffes de cou-

leurs vives ou tendres, enfilés par une ficelle; puis, à certains moments, s'arrêtait et semblait savourer un ineffable plaisir ». On raconte de Turner une anecdote assez pareille. On le voit : Deroy était un coloriste. Et l'admirable portrait de Baudelaire le prouve d'une manière éclatante. Nous renvoyons aux *Nouveaux Camées parisiens* les lecteurs curieux de connaître le beau morceau littéraire par lequel Banville décrit ce beau morceau de peinture (ce texte est d'ailleurs cité par Théophile Gautier, dans son admirable et divinatoire préface aux *Fleurs du Mal*).





Miss Mary Ann  
H. H. H. H.  
H. H. H. H.

Charlet, laquelle, au contraire, expliquait très bien la domination que cette intrépide écuyère exerça sur le roi de Bavière et qui fit d'elle, pour un temps, l'égale d'une souveraine; en sculpture, une *Fanny Elssler* et un *Tagliani*, par Barre, et la statuette équestre de la *Duchesse d'Orléans* par Barye.

Mais nous voudrions mettre hors de pair, en les rapprochant, deux portraits, que le monde jusqu'ici n'avait jamais réunis : celui de Baudelaire par Émile Deroy, et celui de M<sup>me</sup> Sabatier par Gustave Ricard.



PORTRAIT DE BAUDELAIRE  
PAR ÉMILE DEROY  
(Musée de Versailles.)

Eugène Deroy est un inconnu. Tout ce qu'on sait de lui est réuni dans quelques pages écrites par Banville, dans *Mes Souvenirs*, livre délicieux, où le prosateur égale le poète. D'après Banville, Deroy, mort à vingt-trois ans, était un précurseur; il voulait « qu'un tableau vu de trop loin pour qu'on pût se rendre compte du sujet représenté, sût déjà, par des qualités toutes musicales, mettre l'âme du spectateur dans l'état où le désire le peintre ». C'est ce même Deroy que Banville rencontra un jour au Luxembourg: « il levait en l'air et secouait, tantôt avec lenteur, tantôt d'un mouvement rapide, un tas de bouts d'étoffes de cou-

leurs vives ou tendres, enfilés par une ficelle; puis, à certains moments, s'arrêtait et semblait savourer un ineffable plaisir ». On raconte de Turner une anecdote assez pareille. On le voit: Deroy était un coloriste. Et l'admirable portrait de Baudelaire le prouve d'une manière éclatante. Nous renvoyons aux *Nouveaux Camées parisiens* les lecteurs curieux de connaître le beau morceau littéraire par lequel Banville décrit ce beau morceau de peinture (ce texte est d'ailleurs cité par Théophile Gautier, dans son admirable et divinatoire préface aux *Fleurs du Mal*).



PORTRAIT DE MADAME SABATIER

PAR GUSTAVE RICARD

*(Appartient à M. Thomas van Bombergheim.)*





Le Baudelaire de Deroy est encore le Baudelaire satanique, abondamment chevelu, légèrement barbu, aux mains nerveuses, presque griffues. Il date de 1844. Baudelaire a alors vingt-trois ans. Lorsque, huit années plus tard, il rencontre pour la première fois M<sup>me</sup> Sabatier, il n'est plus, tout au moins par ses apparences physiques, le même homme ; il est devenu le Baudelaire que la postérité a adopté : celui de la gravure qui figure en tête de l'édition des *Fleurs du Mal*, au visage entièrement rasé, surmonté de cheveux rares rigoureusement brossés et dont l'expression a quelque chose d'ecclésiastique.

On le sait : M<sup>me</sup> Sabatier fut le seul grand amour de cœur de Baudelaire. Il faut l'avouer : la belle dogaresse du portrait de Gustave Ricard ne semble point faite pour inspirer un amour où les sens n'ont pas la plus grande part, et, au surplus, de tous les admirateurs qu'elle eut, Baudelaire semble bien être le seul qui lui ait demandé autre chose que ce que ces charmes extérieurs semblaient non seulement promettre, mais proposer.

Dans son salon de la rue Frochot, M<sup>me</sup> Sabatier, vers le milieu du siècle dernier, vivait entourée d'écrivains et d'artistes ; ses familiers étaient Musset et Flaubert, Gautier, Dumas père, Ernest Feydeau, Bouilhet, Maxime du Camp, Meissonier, les sculpteurs Préault et Clésinger. « Par sa vie », écrit M. Jacques Crépet, « elle s'était mise ouvertement en marge de la stricte société. Elle s'appelait Apollonie, et c'est pour elle que Gautier écrit la pièce qui commence ainsi :

J'aime ton nom d'Apollonie,  
Écho grec du sacré vallon,  
Qui, dans sa robuste harmonie  
Te baptise sœur d'Apollon...

Pour cette « sœur d'Apollon » Gautier écrit aussi des lettres et des poésies d'un tour fort libre : les *Lettres à la Présidente* et le curieux et beau *Musée secret*.

Qui croirait que Baudelaire s'adressait à la même femme lorsqu'il faisait hommage à la « Présidente » des dix pièces que les baudelairiens nomment « le cycle de M<sup>me</sup> Sabatier » ? Elles comptent parmi les plus pures, les plus nobles et les plus humainement émouvantes non seulement des *Fleurs du Mal*, mais de la poésie amoureuse. Ces pièces sont : *Tout entière* ; « *Que diras-tu ce soir ?...* » ; *Le Flambeau vivant* ; *A celle qui est trop gaie* ; *Réversibilité* ; *Confession* ; *L'Aube spirituelle* ; *Harmonie du soir* ; *Le Flacon*, et *Hymne*. Qu'on les relise, on s'étonnera ensuite en pensant que la même femme a pu être la muse spirituelle de Baudelaire et le modèle de la langoureuse *Femme au serpent* de Clésinger qu'on a revu dans une vente récente. Si

Judith Gautier dit de la « Présidente » que « son air triomphant mettait autour d'elle comme de la lumière et du bonheur », les Goncourt, par contre, dans leur *Journal*, la qualifient ainsi : « une grosse nature avec un entrain trivial, bas, populacier ». C'est eux qui surnomment M<sup>me</sup> Sabatier « une vivandière de faunes ».

Ce surnom est certainement injuste. Toujours est-il que cette créature à l'opulente et voluptueuse beauté ne sut pas retenir longtemps Baudelaire. Selon M. Crépet, qui connaît admirablement la question, « la réalité d'un jour suffit pour anéantir les rêves de cinq années : à devenir femme pour lui, l'ange avait perdu ses ailes... » Cependant la « très belle, la très bonne, la très chère » conserva à son éphémère amant son amitié, et Baudelaire, guéri de sa passion, garda de son côté pour la « Présidente » une gratitude profonde. A la maison de la rue du Dôme, la charitable femme assista dans ses derniers jours le poète mourant, et qui l'a faite immortelle...

\*  
\* \*

Arrêtons sur l'évocation des amours de ce grand romantique ces pages hâtives, qui ne rendent qu'imparfaitement et incomplètement compte d'une exposition très copieuse, très variée (elle comprenait, outre les peintures, dessins et miniatures, des petites sculptures, notamment de Pradier, et des bibelots), et de laquelle l'historien des lettres et l'historien des mœurs auraient autant à dire que l'historien d'art. Certes, si l'on voulait demain recommencer une exposition consacrée au même objet, on ne pourrait le faire aussi amplement et d'une manière aussi variée, sans qu'aucune des peintures, sans qu'aucun des peintres qui figuraient à la galerie Charpentier y figurent de nouveau. Les œuvres du xix<sup>e</sup> siècle sont encore, sinon peu connues, du moins fort peu classées et l'avenir peut très bien placer certains petits maîtres injustement dédaignés aujourd'hui tout près de ceux que la gloire a depuis longtemps mis en lumière. L'exposition que l'on doit au zèle éclairé de M<sup>me</sup> la marquise de Ganay n'est qu'un travail d'approche, extrêmement précieux, et qui portera ses fruits.

JEAN-LOUIS VAUDOYER



AVEC GUSTAVE III A PARIS :  
DEUX GOUACHES DE LAVREINCE

---



es tableautins de Lafrensen cherchent leurs motifs dans les classes les plus diverses de la société. La Cour en est exclue et Lafrensen n'a certainement jamais reçu de commandes des « Menus Plaisirs ». Sinon, on ne manquerait pas de trouver dans son œuvre un coin de Versailles ou un souvenir de Trianon. » C'est Oscar Levertin, le grand poète et historien d'art suédois, qui trace en ces termes les limites du champ d'activité de l'artiste auquel il a érigé, dans son livre *Nicolas Lafrensen le jeune et les relations entre*

*la peinture suédoise et française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, le plus beau monument.

Cette monographie, parue en 1899, fut publiée par la Société générale des Beaux-Arts de Suède. Deux ans plus tard, M. Osvald Sirén, dans un article intitulé *Une visite au Musée d'Östergötland*, paru dans la revue *Ord och Bild*, signalait deux gouaches, qu'il avait de bonnes raisons d'attribuer à Lafrensen et dont le sujet, pensait-il, était tiré des fêtes données à la Cour de France à l'occasion de la visite de Gustave III à Paris en 1784. Il arrivait à cette conclusion en identifiant ces tableaux avec « deux tableaux en gouache, représentant des fêtes données au cours du séjour du roi Gustave III à Paris, en 1784, par Nicolas Lafrensen, et se trouvant, à la mort du roi, dans le cabinet vert du vieux château de Haga ». Comme nous le verrons, ce renseignement d'un ancien inventaire est d'ailleurs partiellement inexact.

L'un de ces deux tableaux représente un parc. Les premiers plans sont

dans la pénombre ; les plans moyens représentent la surface brillante d'une pièce d'eau, et sur le fond se dessine, en pleine lumière, un temple circulaire, encadré d'arbres plus sombres, avec une toile de fond constituée par des couronnes claires et bouffantes d'arbres et de nuages de pluie en train de se dissiper. Sur les bords se meut avec solennité une élégante société.

Il n'est pas nécessaire, pour localiser ce tableau, d'être très versé dans la topographie française. Le « Temple de l'Amour » nous indique tout de suite qu'il s'agit du parc de Trianon, et l'assistance élégante confirme la supposition de M. Sirén que le tableau représente une fête de cour donnée dans le parc de Marie-Antoinette sous l'éclairage enchanteur de sources lumineuses dissimulées.

Le pendant est plus difficile à identifier : il représente une sorte d'avant-cour ouverte, limitée au fond par un bâtiment de deux étages de style chinois, se dressant sur un rocher. Le premier plan est encadré à droite par une escarpolette et une tour chinoise, reliée elle-même au bâtiment du fond par un passage couvert. A droite, on aperçoit également une balançoire. Au milieu du premier plan se presse une foule bigarrée, d'allures très libres. Les coloris des costumes tranchent sur le fond gris des surfaces de l'architecture de bois, animée par le rouge éteint des ornements.

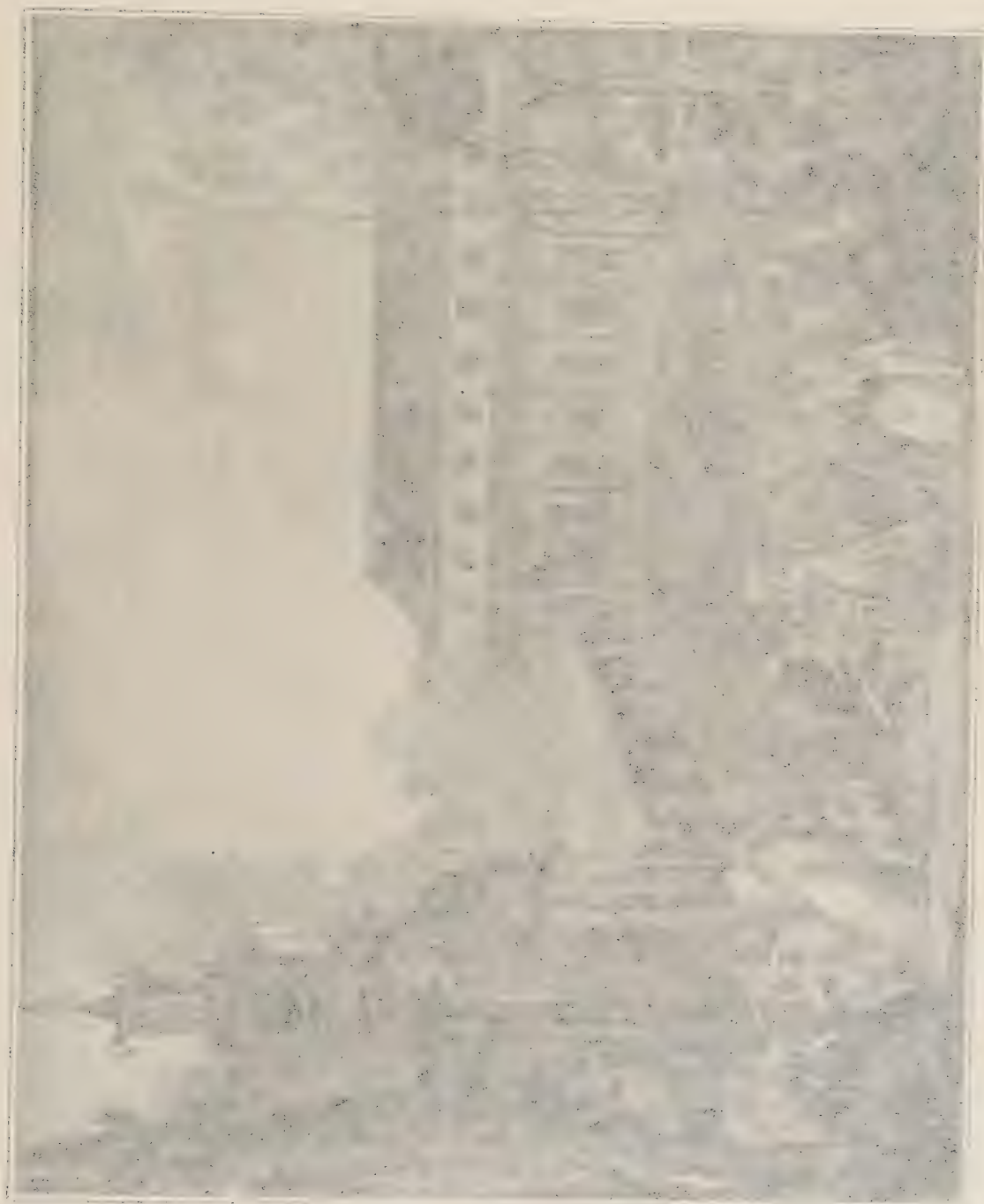
Ce pavillon se trouve-t-il vraiment dans un parc et est-ce bien la Cour de France qui se meut avec tant de désinvolture ? Peut-on croire que les petites marquises se laissent ainsi, aux yeux du public, balancer par-dessus les têtes de leurs cavaliers servants ? Certainement non.

Mais quel est alors le sujet de cette charmante gouache ?

A cette question j'ai trouvé la réponse dans une feuille de papier, passée jusqu'ici inaperçue, et qui se trouve annexée à la dépêche du baron de Staël von Holstein au roi Gustave, en date du 12 juin 1785 ; cette note est déjà remarquable en ce qu'elle constitue le troisième autographe connu de Lafresen. Elle est ainsi conçue :

Note des tableaux que Sa Majesté, pendant son séjour à Paris, m'a commandés par l'intermédiaire de M. l'Ambassadeur Baron Stahl :

	Livres.
Un tableau en gouache, 14 pouces de large, 11 de haut, représentant une fête donnée par la reine à Trianon. .	1 200
Un tableau en gouache pendant, de mêmes dimensions, représente la Redoute Chinoise . . . . .	1 200
Un tableau en gouache pour servir de pendant à l'un des trois tableaux déjà livrés . . . . .	480
<i>A reporter.</i> . . . .	<hr/> 2 880



LA VILLE CHINOISE DE LA FOIRE SAINT-LAURENT

TOUAGHE PAR LAURENCE

(Musée d'Oriental, à Linkoping.)



En pénombre : les plans moyens représentent la surface brillante d'une fontaine, et sur le fond se dessine, en pleine lumière, un temple circulaire, plus simple, avec une frise de fronton ornée par des arabesques claires et bouffantes d'arbres et de nuages de pluie en train de se dissiper. Sur les bords se meut avec solennité une élégante société.

Il n'est pas nécessaire, pour localiser ce tableau, d'être très versé dans la géographie française. Le « Temple de l'Amour » nous indique tout de suite le parc de Trianon, et l'assistance élégante confirme la supposition. M. Sirén que le tableau représente une fête de cour donnée dans le parc de Marie-Antoinette sous l'éclairage enchanteur de sources lumineuses dissimulées.

Le pendant est plus difficile à identifier : il représente une sorte d'avant-cour ouverte, limitée au fond par un bâtiment de deux étages de style chinois, se dressant sur un rocher. Le premier plan est encadré à droite par une escarpolette et une tour chinoise, reliée elle-même au bâtiment du fond par un passage couvert. A droite, on aperçoit également une balançoire. Au milieu du premier plan se presse une foule bigarrée, d'allures très libres. Les coloris des costumes tranchent sur le fond gris des surfaces de l'architecture de bois, animée par le rouge éteint des ornements.

Ce pavillon se trouve-t-il vraiment dans un parc et est-ce bien la Cour de France qui se meut avec tant de désinvolture ? Peut-on croire que les petites marquises se laissent ainsi, aux yeux du public, balancer par-dessus les têtes de leurs cavaliers servants ? Certainement non.

Mais quel est alors le sujet de cette charmante gouache ?

A cette question j'ai trouvé la réponse dans une feuille de papier, passée jusqu'ici inaperçue, et qui se trouve annexée à la dépêche du baron de Staël von Holstein au roi Gustave, en date du 12 juin 1785 ; cette note est déjà remarquable en ce qu'elle constitue le troisième autographe connu de Lafresen. Elle est ainsi conçue :

Note des tableaux que Sa Majesté, pendant son séjour à Paris, m'a commandés par l'intermédiaire de M. l'Ambassadeur Baron Stahl :

	Livres.
Un tableau en gouache, 14 pouces de large, 11 de haut, représentant une fête donnée par la reine à Trianon. . . . .	1 200
Un tableau en gouache pendant, de mêmes dimensions, représente la Redoute Chinoise . . . . .	1 200
Un tableau en gouache pour servir de pendant à l'un des trois tableaux déjà livrés . . . . .	480
<i>A reporter.</i> . . . .	2 880



LA « REDOUTE CHINOISE » A LA FOIRE SAINT-LAURENT EN 1785

GOUACHE PAR LAVREINCE

(Musée d'Östergötland, à Linköping.)





	<i>Report.</i>	2 880
Un tableau en gouache ovale.		720
Verres, cadres, emballage et autres frais.		300
TOTAL.		3 900

Faits et livrés à M. l'Ambassadeur le 6 juin 1785.

N. LAFRENSSEN.

Paris le 12 juin 1785.

La fête de cour en question se passe donc à « la redoute chinoise ». Mais qu'était donc cette redoute chinoise ? Si l'on ouvre le *Tableau de Paris* de Mercier, imprimé à Amsterdam en 1783, on lit à la page 20 de la 3<sup>e</sup> partie :

La Redoute chinoise l'a remplacé [le Colossée], un nouveau temple qui s'est ouvert à l'oisiveté absolue et qui enlève aux spectacles du noble art dramatique une foule de spectateurs. Là, on se sert mutuellement de spectacle. Des Adonis au teint blême, des Narcisses admirant dans les glaces leur propre figure, des héros d'opéra, fredonnant leurs airs, des fats présomptueux, aux longs cheveux, des hétaires portant haut la tête se pressent les uns contre les autres.

La Redoute chinoise était, vers 1780, une des attractions préférées dans le lieu de plaisirs cher aux Parisiens connu sous le nom de « foire Saint-Laurent ». Les chinoiseries battaient leur plein ; chaque parc ou chaque jardin possédait son pavillon chinois ; lorsqu'on voulait prendre un bain de raffiné, on allait aux Bains orientaux ou Bains chinois, sur le boulevard de Choiseul, et, s'il s'agissait de bien finir une joyeuse journée, la Redoute chinoise attirait par les feux de ses lanternes de couleur et les éclats de son orchestre chinois.

L'idée de ce petit temple de réjouissances appartient à un écrivain boulevardier nommé Pleinchesne. Mellan en fut l'architecte et la décoration en fut confiée à Munich ; l'inauguration eut lieu le 28 juin 1781 ; parmi les spectateurs se trouvait le lieutenant de police qui, dit-on, fut émerveillé.

Il y avait d'ailleurs de quoi. Le *Journal de Paris* décrit en détail ce remarquable événement. Il s'extasie devant « le caffè en forme de grotte, qui est une véritable caverne très vaste où la plus grande fraîcheur n'est due qu'à l'imitation la plus exacte des formes et des effets de la nature » ; il admire le « kiosque élevé au-dessus ou salon de danse qui offre le plus grand morceau d'architecture chinoise qui ait encore été exécuté en France » ; il loue le « plafond, décoré de vingt-quatre peintures d'après les dessins de Boucher » et s'arrête enfin à la cour ou aux jardins, « qui ne méritent pas moins d'éloges par le goût qui y règne que par la variété des amusements, tous d'un genre chinois ».

Dans le *Guide des amateurs et des étrangers* de Thiéry, on trouve t. I, p. 522, une description de la célèbre redoute :

*A la Foire Saint-Laurent.*

On a construit il y a quatre ans un spectacle d'un genre neuf sous le nom de Pavillon chinois, où sont réunis Jeux de Bague, de l'Amour pour les Messieurs et pour les Dames, de Trou-Madame, de Bataille, de Thermomètre Hémarménique, et deux Escarpolettes dont une double ; plus un kiosque au-dessus de la porte d'entrée et un salon chinois pour la danse, dont le dessous forme une grotte occupée par un café ; dans cette grotte sont pratiqués des escaliers qui conduisent au salon supérieur et de là à une terrasse qui donne sur le préau de la foire ; des bâtimens dans le genre chinois servent à un restaurateur, chez qui on peut aller faire des dîners. Il en coûte 1 livre 16 sols par personne pour entrer dans ce lieu, où le beau monde se rassemble comme dans un Vauxhall.

Au mois de septembre 1781, on exécuta un certain nombre d'embellissements et d'améliorations demandées par le public, notamment la construction « d'un chemin japonais permettant au public de circuler à couvert jusqu'à la salle de danse ». C'est vraisemblablement « ce chemin japonais » qui, dans la gouache de Lafrensen, conduit vers le fond.

Les années suivantes, des ascensions de ballons et les « ombres chinoises » de Séraphin vinrent corser le spectacle. Mais, malgré toutes les tentatives de la direction pour retenir un public inconstant, celui-ci tourna le dos à la redoute déjà démodée, en vain rebaptisée en 1785 « Pavillon chinois ».

C'est donc la célèbre Redoute Chinoise, dont nous retrouvons dans la gouache de Lafrensen la première reproduction connue. Quelle raison avait poussé le roi Gustave à désirer ce souvenir du célèbre établissement de plaisir ? Dans son journal, le comte d'Armfelt, favori et compagnon de voyage du roi, répond à cette question. A la date du 29 juin, il écrit :

« Je devais, le 29, aller à Versailles, pour y faire ma cour mais je suis resté chez moi, et cela avec grand plaisir. Passé la matinée chez Wertmüller, Roslin et Hall ; j'ai vu chez Roslin un tableau avec de magnifiques draperies. J'ai dîné chez M<sup>me</sup> Ahlgren et je suis allé ensuite retrouver le roi aux Français. On y donnait *Adélaïde du Guesclin*, qui fut passablement jouée. De là nous sommes allés aux Italiens pour y voir « Le Sabot perdu » ; le premier acte était fini, mais le public cria si longuement « recommencez » qu'on dut reprendre la pièce en entier. Le même fait s'était produit aux Français. De là, nous sommes rentrés, car Sa Majesté était de méchante humeur, parce qu'on ne m'avait pas envoyé mes vêtements, de façon à ce que je puisse changer en voiture. Nous sommes allés à la Redoute Chinoise, endroit assez agréable, et de là au Palais Royal ; nous avons fait ensuite quelques pas dans la rue St-Honoré, où j'ai attiré l'attention de Sa Majesté sur les mœurs des habitants. »

Voilà donc la raison pour laquelle Gustave III commanda à Lafrensen la reproduction — unique en son genre — de l'établissement parisien. Elle était pour lui le pendant de la fête de Trianon dont nous parlerons plus loin, et représentait sinon le point culminant des semaines de fêtes passées sur les bords de la Seine, du moins un des épisodes les plus caractéristiques de la vie de plaisir de la capitale, et, avec son sentiment très sûr des contrastes, il choisit cette foule bruyante et bigarrée comme pendant au parc grandiose et fermé de Trianon. Lafrensen a su d'ailleurs exécuter de la façon la plus artistique la tâche qui lui fut confiée. D'un pinceau merveilleusement léger il a rendu d'une façon remarquable le brouhaha de la foule, se résolvant vers les fonds dans un nuage ténu de poussière colorée<sup>1</sup>.

\*  
\* \* \*

Et maintenant, passons au pendant.

Dans ses célèbres *Mémoires*, M<sup>me</sup> Campan décrit ainsi une fête donnée en l'honneur de l'empereur Joseph II, au printemps de 1784 :

Une fête de genre nouveau fut donnée au petit Trianon. L'art avec lequel on avait, non pas illuminé mais éclairé le jardin anglais produisit un effet charmant : des terrines, cachées par des planches peintes en vert, éclairaient tous les massifs d'arbustes ou de fleurs, et en faisaient ressortir des diverses teintes, de la manière la plus variée et la plus agréable ; quelques centaines de fagots allumés entretenaient, dans le fossé, derrière le temple de l'Amour, une grande clarté qui le rendait le point le plus brillant du jardin. Au reste cette soirée n'eut de remarquable que ce qu'elle devait au bon goût des artistes ; cependant il en fut beaucoup parlé. Le local n'avait pas permis d'y admettre une grande partie de la cour ; les personnes non invitées furent mécontentes et le peuple qui ne pardonne que les fêtes dont il jouit, eut grand part aux exagérations de la malveillance sur les frais de cette petite fête, portés à un prix si ridicule, que les fagots brûlés dans les fossés paraissaient avoir exigé la destruction d'une forêt entière. La reine, prévenue de ces bruits, voulut connaître exactement ce qu'il y avait eu de bois consommé : l'on sut que quinze cents fagots avaient suffi pour entretenir le feu jusqu'à quatre heures du matin.

En dépit des critiques provoquées par la brillante fête donnée dans les jardins, Marie-Antoinette la renouvela à l'occasion de la visite d'un grand-duc russe, et pour la troisième et dernière fois, en l'honneur du comte de Haga, le 21 juin 1784.

1. Je tiens à exprimer ici ma gratitude à M. François Boucher, conservateur au Musée Carnavalet, pour les précieuses indications qu'il m'a fournies sur les ouvrages concernant la Foire Saint-Laurent.



Nous laissons une fois de plus la parole à Armfelt. Il écrit dans son journal :

« Le 21... à 6 heures, tout le monde est parti pour Trianon, où l'on donnait au petit théâtre « Le dormeur éveillé », opéra comique, paroles de Marmontel, musique de Piccini, ballets de Gardel... Tauben, Fersen et moi étions assis derrière la reine, et les rois, au fond, derrière les dames. A la fin du spectacle, il y a eu souper dans plusieurs pavillons ; nous étions plusieurs Suédois à la même table et la reine s'est arrêté derrière la chaise de chacun d'entre nous pour causer un instant. Après quoi, nous nous promenâmes dans les jardins, illuminés à l'aide de lampions, de délicieuse façon, et ressemblant à un décor de théâtre. Le coup d'œil était merveilleux et on ne saurait s'imaginer la beauté de tout cela. Nous sommes repartis à 3 heures et sommes rentrés à Paris à 4 heures. »

La fête n'a pas fait moins d'impression sur le baron de Staël von Holstein qui en parle dans les termes suivants dans sa dépêche du 2 juillet 1784 :

« Le Roi de Suède continue de se donner ici beaucoup d'exercice, il court autour des spectacles, tous les jours il en visite deux ou trois ainsi que tous les lieux publics ou ceux qui offrent quelque curiosité. Parmi les fêtes qu'on lui a donné il paraît que celle de la Reine à Trianon est celle qui l'a le plus flatté, le choix des sujets qui jouèrent le dormeur éveillé de M. Piccini, l'élite des plus jolies femmes de la cour, le lieu que la main du goût décoré, les illuminations du jardin d'un effet si piquant, si pittoresque dont jusqu'ici le modèle n'existait que dans les descriptions des féeries tout retraçait le palais de Doclame, et un pouvoir magique d'autant mieux que la nuit la plus belle succédait à une journée fort pluvieuse. »

Enfin laissons parler le héros lui-même de la fête. Il écrit au comte de Creutz poète et diplomate connu, ancien ministre de Suède à Paris, qui pendant le voyage du roi était placé en tête du gouvernement de la Suède :

« Le 24 juin. Voici une copie de la lettre pour mon frère. La fête de la reine à Trianon fut charmante. On donnait au petit théâtre « le Dormeur éveillé », paroles de Marmontel, musique de Grétry (?) avec tout l'appareil de l'opéra et du ballet. On a souper dans les pavillons des jardins et après le souper, le jardin anglais était illuminé. C'était un véritable enchantement. La reine avait autorisé d'autres dames ou cavaliers que ceux qui étaient commandés au souper, à se promener dans les jardins. Toutes les dames priées étaient en blanc. C'était véritablement un spectacle élyséen. »

Et l'on peut en dire autant de la petite gouache de Lafrensen, image d'un temps qui a pour nous l'auréole du passé et d'une civilisation dont le raffinement ne sera sans doute jamais atteint.



GUSTAF III, EN L'HONNEUR DU ROI DE SUÈDE GUSTAVE III

COPIÉE PAR L'AVRIL





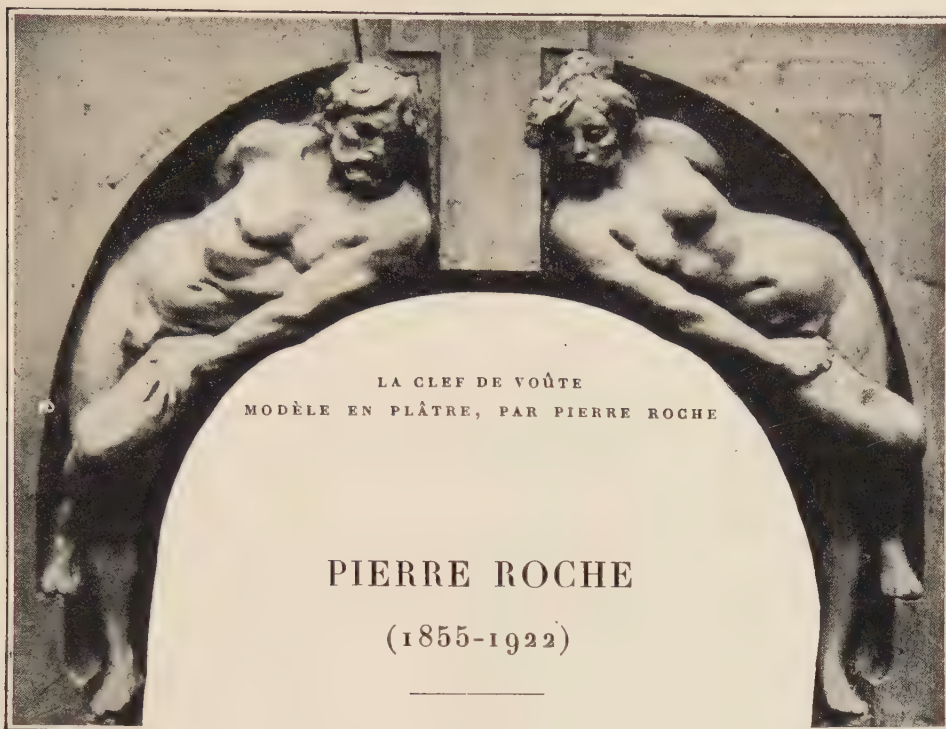


FÊTE DONNÉE AU PETIT-TRIANON, EN 1784, EN L'HONNEUR DU ROI DE SUÈDE GUSTAVE III

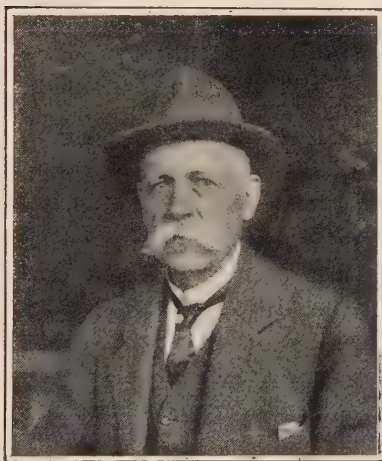
GOUACHE PAR LAVREINCE

(Musée d'Östergötland, à Linköping.)





L'hommage discret d'une exposition rétrospective forcément limitée va rappeler cette année aux visiteurs de la Société Nationale la mémoire et les talents multiples du sculpteur Pierre Roche qui fut parmi les fondateurs de la Société, y compta des amitiés fidèles et figura jusqu'au bout parmi les membres de son comité.



PORTRAIT DE PIERRE ROCHE  
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

On sait combien, pendant cette période de trente ans, il épancha avec une abondance et une variété admirables, parfois déconcertantes, les productions les plus diverses d'un génie souple, fertile, ingénieux (c'est le mot qu'on lui a le plus souvent appliqué), quelquefois un peu inquiet, sculptures monumentales, bustes, statuettes, reliures, étains, carrelages, poteries, médailles, sans compter ces charmantes et originales gravures en couleur et en relief

qu'il avait dénommées « gypsographies » et dont la technique raffinée et les effets subtils n'appartenaient guère qu'à lui seul.

Sans qu'il eût jamais ambitionné ou recherché le tapage de la publicité,



ni que son art fût de ceux qui prêtent à la controverse et multiplient les commentaires, ses recherches curieuses, ou la qualité exceptionnelle de certaines réalisations, avaient mainte fois arrêté la sympathie de la critique. Notre regretté Roger Marx, MM. Charles Saunier et Léandre Vaillat, dans la *Revue encyclopédique* (1897-98), *L'Art décoratif* (1901), *L'Art et les artistes* (1913), moi-même dans *Art et Décoration* en 1904, lui avions consacré des lignes ou des pages attentives, et si le grand public était rarement touché par ses conceptions réfléchies, un peu hautaines parfois, le plus souvent délicates et charmantes, un large cercle d'amis suivaient ses efforts continus, aimaient sa curiosité toujours en éveil, sa volonté tenace, et l'originale qualité de son activité multiforme. Celle-ci s'était manifestée, du reste, en bien des endroits en dehors de la Nationale : à la Société des Artistes décorateurs où il exposait régulièrement, aux diverses manifestations du Musée Galliera, du jury duquel il fit longtemps partie, au Dîner Japonais dont il illustra les menus de compositions fort appréciées, aux Amateurs de jardins, enfin aux diverses sociétés, plus ou moins éphémères, d'art populaire, dont les aspirations avaient quelque temps correspondu aux siennes propres.

Intelligence cultivée, causeur abondant et charmant, il ne dédaignait pas parfois de s'expliquer aussi, la plume à la main, sur des questions de technique ou d'appréciation artistique, qu'il s'agît de l'emploi du plomb dans la sculpture monumentale<sup>1</sup>, ou des mérites d'une danseuse comme la Loïe Fuller. La présentation de ses médailles de guerre, leur suite de légendes et leur ordonnance en cycles méthodiques devaient aboutir à une jolie plaque intitulée *Une Histoire métallique de la guerre*, qui n'a, du reste, vu le jour qu'après sa mort soudaine, en janvier 1922.

Des raisons de famille l'avaient retenu toute sa jeunesse dans des études médicales et chimiques, sans l'empêcher de s'adonner de bonne heure au dessin et à la peinture qui restèrent toujours pour lui un mode de notation et de distraction très fréquent : d'innombrables croquis et esquisses de toute nature en témoignent. Il avait même jadis visé à la peinture de genre et exposé aux Salons, de 1884 à 1889, une *Ruth*, un *Petit Démocrite*, une *Toilette de la blanchisseuse*, etc.

En 1888, le concours ouvert pour l'érection de la statue de Danton l'attira et il y présenta une maquette qui manquait peut-être de la correction et de la pondération classique, qui attira tout au moins l'attention de Dalou. Pleine de verve et de mouvement, c'était une espèce de poussée révolutionnaire qui élevait sur un vivant piédestal l'ardente et brutale silhouette du

<sup>1</sup> *Art et Décoration*, novembre 1902. Voir aussi *L'Architecture*, 20 juin 1908.

tribun. La physionomie de celui-ci le tentait : il y revint quelques années plus tard dans une tête colossale (aujourd'hui au Musée de Troyes), convulsionnée par la passion, large et vigoureuse d'effet. Son admiration pour Rodin perçait ici et les qualités du sculpteur du *Balzac* l'avaient séduit, après les leçons de sagesse et de force réaliste qu'il avait d'abord puisées auprès de Dalou. Il ne fit guère, du reste, qu'une autre incursion dans la sculpture d'histoire avec une tête de Saint-Just, d'une recherche psychologique remarquable, froide, hautaine, coupante, qui parut en 1903.

C'est à l'art mouvementé de Dalou, compliqué de passion « rodinesque », qu'il pensa dans ses morceaux les plus considérables, qui ne sont peut-être pas les plus personnels, ni les plus significatifs de son propre tempérament. Une grande figure d'homme modelé en athlète, dans une attitude violente, contournée et quasi michelangesque, l'occupa longtemps, dès 1895, et fut réalisée en plomb en 1903 pour une fontaine où elle devait représenter *Hercule écartant les rochers pour faire jaillir la nappe du fleuve Alphée*. Acceptée pour la décoration du Luxembourg où elle est encore, cette fontaine moderne eût fait, du côté opposé du jardin, pendant à la classique fontaine de Médicis; elle avait été l'objet

d'études approfondies sur la technique des grandes figures de la décoration versaillaise, l'emploi réfléchi du plomb, l'alliance avec des matériaux tels que les grès de Bigot employés pour l'exécution des rochers; toute une combinaison d'architecture paysagiste à laquelle le sculpteur avait consacré de longues méditations et discussions fut rendue inutile par la suppression malencontreuse du bassin et de l'eau jaillissante.

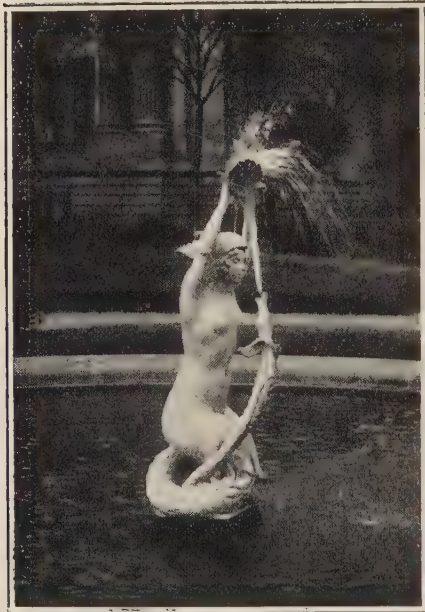
Après la mort de Dalou, Pierre Roche, fidèle à sa mémoire, exécuta une grande maquette de monument, dont le buste seul fut réalisé en marbre, pour



HÉCATE  
STATUE EN PLÂTRE, PAR PIERRE ROCHE  
(Musée de Blois.)

la Ville de Paris. Il y avait repris, en l'assagissant, le thème de son *Danton* réduit à deux figures : un athlète musculeux encore, cariatide vivante et agissante, formaient comme le piédestal triomphal et mouvant du buste colossal du maître, accompagné d'une jeune et fine *République*.

Plus tard encore, toujours hanté par ce rêve et cette ambition de réaliser de gigantesques musculatures en action, Pierre Roche s'attaquait à un thème de lutte athlétique où son modèle favori, saisissant un lion à bras-le-corps, de façon du reste quelque peu invraisemblable, l'étranglait en le faisant tourner dans l'air dans un mouvement exaspéré et rageur. Commencée avant



SIRÈNE  
FONTAINE EN PLÂTRE  
PAR PIERRE ROCHE

la guerre, laborieusement entretenue et reprise pendant de longues années, cette tâche pénible, à l'exécution de laquelle s'acharnait sa volonté de réalisation et s'épuisait son tempérament déjà affaibli, fut achevée après la conclusion de la paix et s'appela *La Victoire*. Le bronze en a pris place à l'Ecole normale de Douai.

Concurremment avec ces grands morceaux pour lesquels il avait quelque peu forcé son talent et n'avait pas toujours obtenu ni du public, ni de lui-même, la satisfaction espérée, Pierre Roche avait réalisé, sur un mode qui lui convenait bien davantage, des créations exquises, telle que cette première fontaine où une gracieuse figure nue de *Biblis* s'encadre dans un grand et mince relief à la Jean Goujon, accroupie et laissant aller ses cheveux au cours de l'eau, telle que

cette seconde, plus originale encore, qui symbolise l'*Avril* et porte en épigraphe le dicton populaire :

Il n'est si gentil mois d'avril  
Qui n'ait son chapeau de grésil.

C'était en 1893 et, si la première avait quelque chose d'encore un peu classique, l'arrangement de la seconde, avec son grêle piédestal encadré de feuilles et de fleurs d'un naturisme quelque peu débordant, dénotait les généreuses ardeurs, un peu intempérantes parfois, de la décoration nouvelle dans les voies de laquelle notre artiste allait résolument s'engager. L'exécu-



tion très cherchée, avec des patines rares pour les bronzes, une coulée d'émail blanc pour le grésil du chapeau, témoignait aussi de recherches louables. Mais surtout la juvénile et mince figurine était d'une grâce svelte et nerveuse que mainte statuette allait reprendre et développer sans en épuiser le charme, *Mélusines*, *Sirènes*, *Aphrodites*, en plomb, en bronze ou en marbre, même un jeune dieu *Mars*, qui n'a rien des brutalités héroïques de la mythologie classique, mais fait bien plutôt penser à quelque élégant éphèbe de Rossetti ou de Burne-Jones.

Des deux fontaines précédentes, l'une, installée dans une propriété de famille aux environs de Paris, n'a pu y demeurer, mais sera sans doute transportée et soigneusement remontée ailleurs ; l'autre, exécutée pour la Ville de Paris, a été placée dans le square du Musée Galliera, un peu noyée aujourd'hui dans un cadre trop vaste, et les intempéries n'ont guère respecté ses délicates patines plus faites peut-être pour quelque asile intérieur mieux abrité. Combien d'œuvres de sculpture de notre temps auront eu la destinée qu'elles méritaient ou que leurs auteurs avaient rêvée pour elles ?

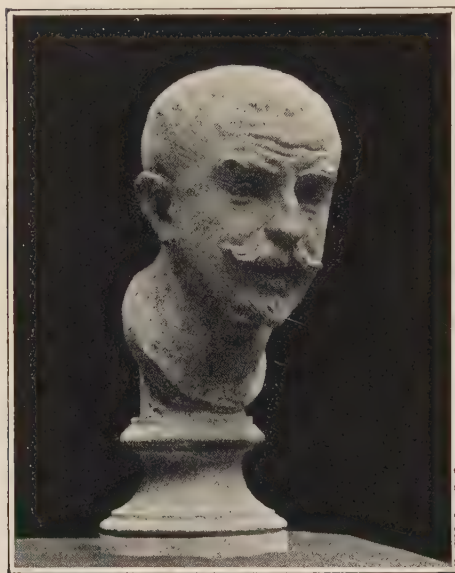
D'autres fontaines encore, imaginées par Pierre Roche, sont restées à l'état de modèles et ne verront peut-être jamais leur achèvement. C'est en vue d'une fontaine qu'il avait conçu cette *Hécate* accroupie, dont le plâtre a été donné par sa famille au Musée de Blois, et qui nous montre le sculpteur plus mûr et plus sûr de ses modelés pleins et savoureux. On se rappelle certainement aussi cette jolie figure de *Sirène* exposée en plâtre, il y a quelques années à peine, dans les jardins de la Nationale et dont l'effet d'eau était si ingénieusement réglé. Elle nous offre un des motifs les plus chers à l'artiste et il est bien regrettable que sa réalisation reste problématique.

C'est encore, hélas ! une maquette fragile et dont on souhaiterait vivement l'exécution définitive qui constitue le principal résultat des longues études, que Pierre Roche avait exécutées d'après la Loïe Fuller. Séduit, comme tant d'autres (que tous ceux qui avaient de vingt à trente ans alors se souviennent !) par



FAUNESSE  
PLAQUETTE EN BRONZE  
PAR PIERRE ROCHE

l'éblouissante apparition, en 1894, sur la scène parisienne de la danseuse américaine, par cet éclat de jeunesse vivante, par ces formes souples, par ces artifices ingénieux et féeriques qui mêlaient la grâce plastique aux mirages inouïs de la lumière, il exécuta d'après elle de nombreuses esquisses peintes ou sculptées qui devaient se condenser quelques années plus tard (1903) dans l'illustration d'un précieux livre d'art dont Roger Marx écrivit le texte et dans une statue qui prit place, en plâtre, à l'Exposition de 1900, au fronton du théâtre de la Loïe Fuller, drapée de ces voiles légers et amples qui devenaient par l'intelligence artiste de la danseuse si prodigieusement expressifs<sup>1</sup>. Ne se trou-



BUSTE DE HUYSMANS  
PLÂTRE, PAR PIERRE ROCHE

vera-t-il pas quelque compatriote généreux et admiratif de Miss Loïe Fuller pour faire exécuter un bronze de ce plâtre abandonné, mais témoin encore subsistant, tandis que sont disparues les cariatides mouvantes qui formaient l'entrée du théâtre, conçu lui-même par l'architecte Sauvage comme un grand voile? Disparue aussi, sauf quelques esquisses, la frise de masques rieurs; de toute cette grâce, de tout ce labeur il restera peut-être seulement quelques petites statuettes, comme celle en terre cuite qui a été donnée au Musée de Tours et représente la danseuse au repos, ou comme le petit bronze mouvementé de la *Danse du voile* qui appartient encore à la famille de l'artiste et serait digne de figurer quelque jour

dans nos collections nationales, non loin des danseuses tanagréennes ou myrinéennes, seuls souvenirs peut-être, elles aussi, de quelques grandes œuvres éphémères.

Dans ces grands morceaux, ou ces statuettes échelonnées sur une carrière trentenaire, un don plastique s'était progressivement accusé qui, sans atteindre aux vigueurs énergiques que Roche admirait tant chez d'autres, avait pris une note très personnelle faite de science et d'instinct, avec quelque chose de souple et comme de fluide qui est extrêmement spécial et qui apparaît, par exemple, avec une intensité particulière dans un délicat buste de marbre de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 417.

*Saint Jean adolescent*<sup>1</sup>, un des morceaux les plus achevés de notre sculpteur, et parfaitement digne de le représenter pour l'avenir. D'autres figures de fantaisie prouvèrent aussi cette maîtrise originale et souple : un *Protée*, un *Faune* et une *Faunesse* qui décorèrent des termes de jardin en granit et bronze, ainsi que d'excellents bustes-portraits, comme ceux, très serrés et réalistes, de l'écrivain Huysmans, du peintre Le Sidaner, du ciseleur Brindeau



LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE  
BAS-RELIEF EN PLOMB, PAR PIERRE ROCHE

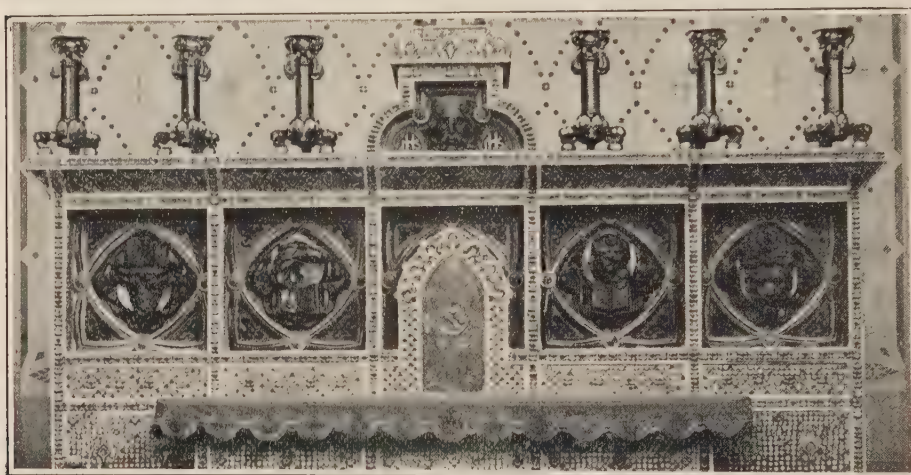
de Jarny, comme ces effigies d'enfants plus intimes qui furent, sur la fin de la vie de l'artiste, devenu grand-père, des réussites et des satisfactions exquis.

Mais un des aspects les plus significatifs de l'œuvre de Pierre Roche sculpteur, c'est sa presque constante préoccupation de l'adaptation décorative et cons-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 135.



tructive de ses créations, et il nous faut insister sur ses travaux de sculpture appliquée à la décoration architecturale proprement dite. Libre dans ses recherches, préoccupé surtout des commandes qu'il se donnait à lui-même, il a étudié avec passion certains motifs, comme celui de cette *Clef de voûte* (reproduite en tête de cet article) où deux figures nues vigoureuses épaulent la pierre angulaire d'une arcade. Une autre fois, ce fut l'*Arc en mitre*, décoré d'un petit Hercule enfant étouffant les serpents, avec une gracieuse figure accroupie peinte à la fresque dans le tympan ; une autre fois, ce fut le *Linteau* ; une autre fois, les consoles d'un balcon, qui furent réalisées sur la façade d'une maison de la rue Réaumur qui appartenait à la famille de l'artiste. Des séries de bas-reliefs, comme ceux des *Péchés capitaux* exécutés en



DÉCORATION EN GRÈS ET CUIVRE REPOUSSÉ DU MAÎTRE-AUTEL  
DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN DE MONTMARTRE  
PAR PIERRE ROCHE

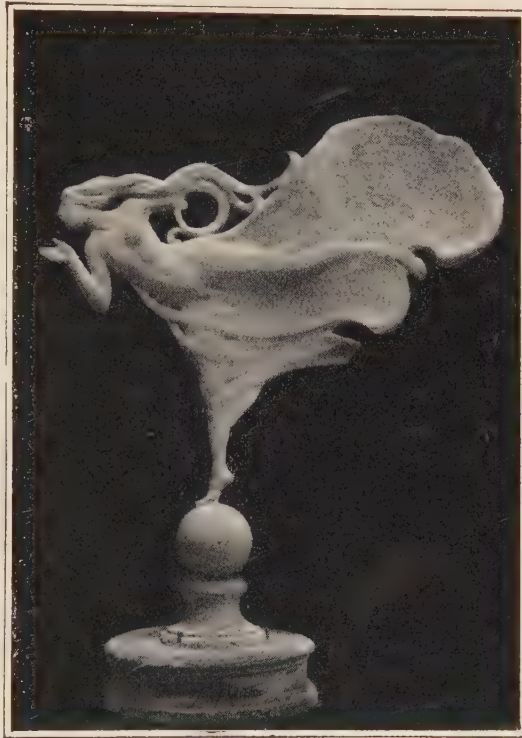
plomb (aujourd'hui au Musée de Roubaix), ou bien comme ces charmantes *Œuvres de miséricorde* que nous reproduisons ici, prouveront ce que son talent plastique si souple aurait pu réaliser d'applications décoratives et symboliques à la fois. Ce sont les relations de Pierre Roche avec l'architecte A. de Baudot qui lui donnèrent surtout la joie de mettre en place quelques morceaux importants sur des édifices publics : deux grands médaillons du *Drame* et de la *Comédie* sur la façade du théâtre de Tulle et toute une décoration pour l'église en ciment armé de Saint-Jean-l'Évangéliste de Montmartre : au portail de celle-ci notamment, un médaillon en haut-relief avec un buste de saint Jean bénissant de proportions colossales, accompagné de deux autres motifs formant culs-de-lampe représentant deux angelots adorateurs. Le maître-autel de cette église si pleine de recherches originales qui

ont souvent déconcerté, mais dont l'avenir marquera la hardiesse féconde, lui fut confié presque entièrement et, dans une ordonnance très sobre, sous la direction de A. de Baudot et avec la collaboration du céramiste Bigot, il y réalisa un ensemble d'une belle tenue, où un décor polychrome créé à l'aide de pastilles de grès émaillé se complète par les quatre symboles des Évangélistes et par une tête de Christ, noblement expressive, traités en fort relief, avec des trouvailles qui renouvellent ces motifs traditionnels.

Le rationalisme de A. de Baudot et l'évolution de son propre génie l'avaient défendu en cette occasion contre la fantaisie florale où nous l'avons vu verser vers 1893 et à laquelle il avait donné libre cours encore, vers 1903, dans une chapelle de cimetière exécutée à Nancy, sur la donnée, trop exclusivement littéraire, d'un lys gigantesque accompagné de tous les ornements en volute chers aux décorateurs de l'école de Nancy, ou même encore dans le tombeau d'Henry Fouquier au cimetière Montmartre, qu'il exécuta vers le même temps.

Ailleurs, ce sont ses recherches de traditionalisme, d'emploi logique des matériaux d'une région pour laquelle il s'était pris d'une réelle passion — la Bretagne — qui le défendirent de la fantaisie, lors même qu'il restait maître absolu de ses réalisations. Sa petite maison de La Ville-Évêque en Pordic, qui s'élève si joliment sur le plateau qui domine le port de Binic, est pleine de motifs charmants inventés avec joie et librement exprimés : tableau héraldique où se marient l'ancre et les sirènes, figures un peu frustes de saints et de personnages légendaires bretons en plomb, heurtoir de bronze formé par une tête de bœuf, délicieuse figure de cariatide engainée tenant une cloche au pignon, girouette élégante et gracile ingénieusement composée pour tourner à tous vents, etc., etc.

On n'en finirait pas d'énumérer toutes les créations de cet esprit fécond.



GIROUETTE, PLÂTRE, PAR PIERRE ROCHE

qui se passionnait à renouveler autour de lui les éléments du décor de la vie intime, en apportant dans chacun d'eux une note souriante de grâce ou de malice : le moine en étain servant de cruchon, avec son anneau qui forme auréole, le poids d'horloge, le cadran solaire, le fer à repasser, l'entrée de boîte à lettres, l'aiguère, l'encrier ou la pendule.....

Après le métal, pour lequel il avait donné de bonne heure des modèles, peut-être un peu compliqués ou naturistes dans l'esprit de 1900, c'est la céramique qui l'avait attiré et le retint surtout vers la fin de sa vie et pour laquelle il



MITRON DE CHEMINÉE  
EN TERRE CUITE  
PAR PIERRE ROCHE

donna, comme en se jouant, des modèles dont divers musées garderont des spécimens intéressants et peut-être féconds. Après avoir exécuté d'abord chez lui, dans un petit four à expériences, quelques statuette en terre lustrée, il avait combiné avec les ressources des émaux brillants et colorés de Bigot, des plats et des carrelages pleins de grâce et de fantaisie, d'une très belle réalisation technique d'ailleurs ; plus tard, épris d'art rustique et traditionnel, il avait cherché à utiliser, à Binic même, les fours et les matériaux d'un simple briquetier du pays : des statuette populaires, des mitrons de cheminée, des carrelages encore ornés de poissons, d'algues, de décors géométriques ou de figures humaines traités en arabesques infiniment variées étaient sortis de cette collaboration imprévue.

Pierre Roche aurait voulu, poursuivant son rêve quelque peu chimérique de rénovation d'un art régional, faire de ces essais le point de départ de tout un renouveau industriel ; il eut l'intention plus tard, de multiplier après la guerre, en une série de modèles de gracieuses fontaines, les monuments commémoratifs raisonnables et convenables au cadre de nos villages de France ; il voulait aussi donner, à l'aide de carrelages alphabétiques, mélangés de quelques éléments très simples, le moyen de dresser des mémoriaux décents et peu coûteux aux murs des plus humbles églises ou mairies de villages.

Hélas ! toutes ces initiatives et ces bonnes volontés, poursuivies parfois avec une ténacité et une puissance d'illusion qui étonnaient, déroutaient et entraînaient parfois, étaient bien difficiles à faire aboutir ; le rêve généreux d'un artiste, ses conceptions, quelquefois un peu compliquées pour des esprits simples, triomphent rarement de la routine banale... et du mauvais goût officiel, surtout dans les milieux les plus modestes, les plus cantonaux :



Pierre Roche se heurta bien souvent à des incompréhensions, à des rebuffades, qui, du reste, ne le décourageaient pas. Il garda jusqu'au bout sa foi et sa chimère. Il savait, du reste, se consoler et réaliser pour lui-même et pour le petit nombre de ceux qui étaient susceptibles de l'apprécier, ses idées et ses rêves, dans le cadre restreint de ces deux séries de productions dont il nous reste à parler maintenant : la médaille et la gypsographie, moyens d'expression assez différents, mais dont l'un fut souvent pour lui la préparation et l'esquisse de l'autre.

La médaille ? Les techniciens de cet art, parmi lesquels son amitié pour Roger Marx avait sans doute contribué à l'introduire, ne l'ont guère jamais accepté pour l'un des leurs. Il n'eut ni leur métier précis, ni leurs habitudes d'esprit. Il resta, dans ce domaine, le fantaisiste, le poète, le modelleur au talent souple et fluide que nous avons trouvé ailleurs. Il ne s'attaqua jamais du reste au procédé de la médaille frappée et se contenta de faire couler en bronze ces petits bas-reliefs esquissés de verve et de sentiment et plus ou moins poussés, un peu lâchés parfois. Sa production extrêmement abondante est facile et variée de type et d'aspect. On lui a reproché d'être inégale ; mais que de rencontres heureuses, de sujets condensés et résumés en une silhouette, un geste, une attitude, un mot, quel répertoire d'inédit, à côté des redites banales et des poncifs de la médaille officielle ! Citons au hasard, dans cette production intense qui avait commencé dès 1878 (nous en avons vu des témoignages intimes et peu connus) cette exquise petite Jeanne d'Arc en prière au pied de son grand cheval, avec la légende : *Jeanne avait pour prier la croix de son épée*, ou cette médaille datée des jours les plus sombres de la guerre, représentant une jeune femme assise et recueillie devant un livre : *Au livre de nos gloires lisons avec confiance*, ou les évocations tragiques de 1914, la ruée sur Paris glissant devant la capitale jeune et fière, les symboles des avions qui s'élèvent : *Des ailes ! des ailes !*, ou la petite *Victoire* qui court, de 1918, avec la légende « *Hâte-toi !* », jusqu'à ces apothéoses finales où le style s'élève, où la grandeur du sentiment s'élargit et s'exprime dans le langage classique : *Justitia et pax osculatae sunt*.



JEANNE D'ARC EN PRIÈRE  
MÉDAILLE EN BRONZE  
PAR PIERRE ROCHE

Exécutée au fur et à mesure que se déroulaient les quatre lourdes années de guerre et que s'exaltaient, au contre-coup des événements les âmes de ceux qui restèrent simples spectateurs, mais vibrants d'émotion, du drame, la suite des médailles de guerre de Pierre Roche prend aujourd'hui déjà la valeur d'un témoignage historique.

Sans sujets imposés, sans commandes autres que celles qu'il se donnait à lui-même, l'artiste s'est fait l'écho des sentiments qui étaient dans l'air,



LA PAIX

GYPSOGRAPHIE, PAR PIERRE ROCHE

quand il travaillait au jour le jour, et ces idées, ces impressions, qu'il a saisies au vol et rendues d'une façon si émouvante parfois, n'en sont que plus sincèrement expressives de tout un ensemble de sentiments, de volontés collectives qui doivent porter témoignage de ce que la France a senti, pensé, voulu au cours de cette guerre : depuis le désir antérieur de la paix du monde, *Gallia pacis amica*, l'unanimité du soulèvement populaire dans la mobilisation, les grands frissons des premiers jours, la ténacité dans la lutte opiniâtre et douloureuse, l'exaltation dans les deuils les plus cruels, le souci passionné de la justice, l'horreur pour les perfidies et les mensonges, la confiance ingénue et reconnaissante dans nos alliés, jusqu'à l'explosion de joie de l'armistice victorieuse.

Quelques figures réelles apparaissent dans ces médailles, fidèlement traduites dans leur vérité surtout psy-

chologique ; mais il n'y faut chercher ni l'anecdote, ni la vision matérielle des faits (qui l'a pu donner du reste ?) ou des hommes de la guerre. L'ancienne symbolique classique des Victoires ailées, des éléments divinisés par les vieux mythes naturalistes, des nations personnifiées, y trouve une vie nouvelle. Ce que l'art classique exprimait en une langue d'une majestueuse, mais un peu lourde et monotone noblesse, la sensibilité du sculpteur moderne le traduit par des images neuves, subtiles, hardies, d'une ingéniosité sans cesse renouvelée, avec une délicatesse, une souplesse charmantes, qui n'excluent pas, quand il le faut, l'énergie du sentiment, comme celle de la facture.



Exposées en partie lors des premières manifestations d'après-guerre, ces médailles séduisirent infiniment certains esprits, sans s'imposer à tous. Le Musée de la Guerre et le Cabinet des médailles en ont accueilli un bon nombre. Un choix judicieux des quatre-vingts pièces les plus significatives a eu l'honneur d'être commandé par M<sup>me</sup> de Bretteville-Spreckels pour un grand musée américain.

Il y avait longtemps aussi que Pierre Roche avait commencé la série de ses gypsographies. Dès 1893 il présentait au Salon une série d'aquarelles estampées et, en 1896, il donnait à la *Revue universelle Larousse* la théorie de son procédé que Roger Marx définit très justement « l'estampe du sculpteur ». Un très léger bas-relief en cire ou en plastiline en était le point de départ. Un creux en plâtre de ce relief devenait la planche d'impression sur laquelle, après avoir étendu au pinceau quelques touches de couleur qu'il pouvait varier à chaque tirage, l'artiste appliquait et comprimait un papier mouillé qui épousait le relief. Le résultat donnait à la composition, généralement très simple et de petite dimension, une espèce d'enveloppe et comme de velouté très spécial, due à la fois à la qualité de la matière employée — un papier japon très mince — au jeu de la lumière sur son léger relief, et aux rehauts de couleur écrasés et fondus sur ce support particulier que formait le plâtre fin.



FONTAINE GOTHIQUE  
GYPSOGRAPHIE, PAR PIERRE ROCHE

Le plus souvent, tout le tirage, restreint, était exécuté par lui-même. Parfois, pour quelques cartes plus répandues, ou pour l'illustration du livre sur la Loïe Fuller, il eut recours à des tirages mécaniques sur creux acierés ; mais c'était l'exception, et l'abondante série de ses petites planches a, et aura surtout dans l'avenir, pour les amateurs l'intérêt de pièces rarissimes, dont chacune presque peut posséder son originalité de conception et d'effet.

Les motifs en sont, du reste, infiniment divers : fantaisies, allégories, por-



traits, paysages, etc. Ce lui fut toujours un moyen rapide d'essai des innombrables combinaisons plastiques et décoratives qu'il portait en lui. On y rencontre, avec des mises en pages curieuses et des résumés inattendus, la trace de ses préoccupations du moment, la silhouette des grandes œuvres qu'il poursuivait, les combinaisons de fontaines et de décors de jardins qu'il rêvait ; il utilisa constamment ce mode d'expression au temps où il cherchait à réaliser ses médailles de guerre, et on le retrouve tout entier dans ces minces papiers tachés avec une finesse de goût subtile, modelés avec cette grâce fluide qui faisait le fond de son tempérament et de son art.

Il était attaché certainement à quelque menu et exquis travail de ce genre lorsque la mort brutale vint le prendre et arrêter brusquement l'essor de cet esprit charmant, fécond, un peu chimérique, que seuls ses amis ont pu connaître et apprécier tout entier et à sa valeur.

PAUL VITRY



LA CONFIANCE  
MÉDAILLE EN BRONZE  
PAR PIERRE ROCHE

## COURRIER DE L'ART ANTIQUE

---

### I



« CORRIDA » CRÉTOISE  
PEINTURE DE KNOSSOS (XV<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.)

de Knossos et remonter au XVII<sup>e</sup> siècle avant notre ère (deuxième partie du minoen moyen, d'après la terminologie de sir A. Evans)<sup>1</sup>. C'est une scène, sans doute détachée d'un plus vaste ensemble, qui représente la cueillette du safran (*crocus*). Un personnage de proportions très élancées, portant des bracelets aux bras et une étroite ceinture à la taille pour tout costume, cueille des safrans sur un terrain rocailleux et les range avec soin dans des écuelles de formes variées. Le corps est peint en gris tirant sur le bleu, alors que, dans la peinture crétoise, les hommes sont d'ordinaire coloriés en rouge, les femmes en blanc. On peut donc hésiter sur le sexe ; mais il est plus probable qu'il s'agit d'une jeune fille. La nudité est peut-être justifiée par l'acte rituel qu'elle accomplit, ce dont on connaît d'autres exemples. Car si la Crète ancienne était très riche en safran, plante qui prospère encore dans la Crète contemporaine, la culture en impliquait, aux temps primitifs de l'île, une certaine forme de culte. Lys et safran étaient les deux fleurs favorites de la grande Déesse adorée à Knossos ; la scène figurée se passait-elle dans le jardin sacré de la Déesse ? On ne peut émettre à ce sujet que des hypothèses ; mais ce qui est certain, c'est que

La publication, longtemps attendue, du premier volume du grand ouvrage de sir Arthur Evans, *The Palace of Minos*, exposé des fouilles si heureuses que ce savant a dirigées en Crète depuis 1900, nous a révélé un fragment de fresque d'une coloration très vive — rouge, vert, jaune et blanc — qui semble avoir appartenu au palais le plus ancien

1. Sir Arthur Evans, *The palace of Minos at Knossos* ; London, Macmillan, 1921, t. I, pl. IV, p. 265.

le culte du safran a laissé des traces même en Attique, dont les relations avec la Crète ont été très actives dès les temps lointains d'Androgée et de Minos. Sur la route que suivaient les pèlerins d'Athènes vers Éleusis s'élevait la chapelle du héros Crocon (le safran), centre du culte familial des *Croconides*, ayant apparemment pour but la multiplication des fleurs de safran. Les mystes s'y arrêtaient après avoir dépassé les lagunes sacrées ou *Rheitoi*, théâtre d'un vieux culte du poisson ; ils entouraient alors leur main gauche et leur pied droit de bandelettes couleur de safran. Ce rite n'est qu'une atténuation — on en constate de semblables dans divers pays — d'un rite primitif qui consistait, pour les fidèles, à se barbouiller de safran, comme les fidèles du génie des vignobles se barbouillaient de lie aux fêtes de Dionysos<sup>1</sup>. Enfin, on peut



CUEILLETTE DU SAFRAN A KNOSSOS (CRÈTE)

PEINTURE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.

(Musée de Candie.)

alléguer l'importance encore reconnue au safran dans la mythologie classique, où il passe pour être né du sang d'une victime d'Hermès, comme l'hyacinthe d'une victime d'Apollon. Ces légendes, relativement tardives, en ont remplacé d'autres que nous pouvons seulement entrevoir, où les dieux de l'Olympe ne figuraient pas, mais qui faisaient une place prépondérante à des représentants du règne végétal. Ce qui est vrai des animaux l'est aussi des plantes et de leurs fleurs : le culte en a précédé la culture.

Il y avait en Crète différents animaux sacrés ; le plus important, en particulier à Knossos, paraît avoir été le taureau. Monuments et textes sont d'accord à ce sujet, bien que ces derniers, sans cesse remaniés et rajeunis dans leur transmission, déna-

1. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, t. III, p. 103.



turent souvent, jusqu'à le rendre méconnaissable, le caractère religieux de l'animal. Il suffit de rappeler l'histoire des amours de la princesse crétoise Pasiphaë avec un taureau, devenue, dans la poésie classique, un « égarement » dû à la « fatale colère » de Vénus... On célébrait à Knossos des espèces de *corridas* sans mise à mort, auxquelles participaient des éphèbes et des jeunes filles dont la vie était exposée ainsi à de grands périls. Une peinture représentant une de ces scènes, découverte par sir A. Evans, a été publiée aux États-Unis d'après une aquarelle et plusieurs fois reproduite depuis (sir Arthur lui-même ne l'a pas encore fait connaître, la réservant pour l'*Atlas* de son ouvrage). Le croquis que j'en donne ici (en lettre) sera rapproché avec



TAUREAU ET ACROBATE  
BRONZE CRÉTOIS  
(Collection de M. E.-J. Spencer-Churchill.)

intérêt d'un beau bronze de provenance crétoise, long de 0<sup>m</sup>156, acquis par le capitaine E.-J. Spencer-Churchill et publié, avec un commentaire excellent, par sir A. Evans<sup>1</sup>. Utilisant, à cet effet, des pierres gravées crétoises, des sceaux et d'autres documents, l'illustre archéologue a fait dessiner une figure schématique reproduisant et expliquant les divers moments de l'action. Alors que le taureau est lancé au grand galop sur une piste (qu'il faut supposer ovale ou circulaire), une jeune fille l'aborde de côté et s'accroche à une corne du monstre; celui-ci, redressant la tête pour se débarrasser de ce fardeau imprévu, la jette en l'air; mais, au prix d'une culbute, elle retombe les pieds ou les mains sur le dos de l'animal. Le dernier exploit, qui

1. *Journal of Hellenic studies*, 1921, p. 247.

n'est pas le moins dangereux, consiste, pour la jeune acrobate, à sauter à terre dans le sens opposé à la course afin d'être reçue dans les bras tendus d'une compagne qu'on aperçoit à l'extrême droite de la fresque de Knossos. Dans le bronze du capitaine Churchill, nous n'avons que le second épisode ; la figure humaine est peu distincte, de sorte que le sexe même reste incertain ; mais avec quelle admirable *maestria* sont représentés la course furieuse du taureau et le redressement énergique de son col puissant ! Par la vigueur du style et la fureur du mouvement, c'est un des chefs-d'œuvre incontestables de l'art minoen.

Qu'est-ce que la Grèce classique avait retenu de ces *corridas*, certainement religieuses, mais dont l'objet précis nous échappe encore ? Peu de chose ; mais ce peu est à noter. Un historien grec, cité par Plutarque, rapportait que le célèbre Minos, roi de Crète,



SCHÉMA D'UNE « CORRIDA » CRÉTOISE

(Restitution de sir A. Evans.)

avait institué, en souvenir de son fils Androgée, des jeux funéraires, où les vainqueurs recevaient en prix les jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes qui étaient envoyés chaque année, comme tribut, au Minotaure, et emprisonnés dans le Labyrinthe. Le premier vainqueur à ces jeux aurait été le général favori de Minos, un brutal nommé Tauros. Ainsi nous retrouvons, bien que singulièrement altérés, les éléments de la scène que l'archéologie nous a rendue : des jeux, un taureau (le prétendu général Tauros) et les jeunes gens qu'Athènes fournissait annuellement à Knossos. A lire les ouvrages modernes de mythologie, rédigés tant bien que mal à l'aide de textes classiques contradictoires, on dirait que les quatorze enfants athéniens étaient dévorés par le Minotaure au fond du palais aux mille détours à travers lesquels le fil d'Ariane devait guider le bras vengeur de Thésée. Mais le Minotaure de la fable ne pouvait pas être un bovidé carnivore, ce qui serait absurde et n'est d'ailleurs dit dans

aucun texte. On a songé à un harem ; mais il eût été bientôt surpeuplé. Que les jeunes gens fussent ou non d'origine athénienne, il apparaît aujourd'hui que le vrai Minotaure n'était pas un être double, moitié homme et moitié taureau, mais un taureau sacré, appartenant à l'espèce du *bos primigenius*, si bien représentée sur les vases en or de Vaphio<sup>1</sup>, et que certaines solennités, où ce taureau était lancé en pleine course, exigeaient l'intervention de jeunes gens des deux sexes dont beaucoup devaient y laisser leur vie. On en saura sans doute plus long le jour où l'on aura réussi à déchiffrer les milliers d'inscriptions en caractères inconnus que sir A. Evans a recueillies dans ses mémorables fouilles de Knossos.

## II

Les villes crétoises avant l'an 1000 n'étaient pas fortifiées : Minos et ses successeurs comptaient exclusivement sur leur puissance maritime, qui ne put empêcher, dans des circonstances que nous ignorons encore, mais dont des couches de cendres et de débris portent témoignage, la destruction de leurs palais et de leurs florissantes cités. Il en fut de même d'Athènes au commencement du v<sup>e</sup> siècle. Malgré ses nombreux vaisseaux, à bord desquels sa population chercha refuge, elle ne put opposer aucune résistance aux Perses ; après comme avant Salamine, et malgré la défaite de leur propre flotte, les soldats de Xerxès ravagèrent l'Acropole et ne laissèrent subsister, dans toute la ville, que les maisons où les officiers avaient élu domicile. Aussi, dès que la victoire des Grecs à Platées eut obligé la grande armée perse à la retraite, Thémistocle se hâta, avant toutes choses, de doter Athènes d'une enceinte fortifiée, à laquelle citoyens, femmes et enfants travaillèrent jour et nuit. Ce travail était d'autant plus urgent qu'un retour offensif des Perses restait possible et, d'autre part, que la jalousie de Lacédémone et de plusieurs États grecs, inquiets de l'hégémonie maritime d'Athènes, ajoutait une menace nouvelle à celle qui grondait encore en Asie. Thucydide nous apprend que le mur dit de Thémistocle portait les traces de la précipitation avec laquelle il fut élevé ; on y voyait des pierres restées brutes, dans l'état où elles avaient été apportées, beaucoup de stèles funéraires et de matériaux appartenant à des édifices anciens. Ces lignes du grand historien ont trouvé leur confirmation lorsque la Grèce renaissante a commencé l'exploration des restes de l'enceinte de Thémistocle ; c'est là notamment que fut découvert le sacrificeur dit *Moschophore* (porteur de veau) qui représenta longtemps presque seul, au Musée d'Athènes, l'archaïsme immédiatement antérieur aux guerres médiques. Au mois de février 1922, dans une partie du même mur entre la porte du Dipylon et la colline des Nymphes, au voisinage immédiat de l'ancienne nécropole du Céramique, le hasard a fait découvrir trois bases sculptées ayant servi à la construction ; d'après les traces relevées à leur surface, elles avaient supporté des statues d'athlètes vainqueurs, du type archaïque dit des *kouroi*, c'est-à-dire des jeunes gens. De ces trois bases, deux sont très bien conservées et prennent rang désormais parmi les œuvres les plus importantes de l'art attique

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, planche à la p. 432.





BAS-RELIEF D'UNE BASE ATTIQUE EN MARBRE, VERS 490 AV. J.-C.  
(Musée d'Athènes.)

vers l'an 500, à la veille de la bataille de Marathon. Le fait qu'elles ont été employées dans un mur de 479 fournit une date extrême; d'un autre côté, la fraîcheur du travail et les restes très apparents de polychromie prouvent qu'à l'époque où elles servirent de moellons elles n'avaient pas été exposées à l'air depuis plus de vingt ou trente ans. Voici d'abord ce que représentent ces bas-reliefs, uniques dans leur genre et destinés à une place d'honneur dans toute histoire, même sommaire, de l'art grec<sup>1</sup> :

*Première base.* — A) Lutteurs aux prises; sauteur prenant son élan; lanceur de javelot se préparant à l'action.

B) Six éphèbes s'exerçant au jeu de balle (le plus beau relief de la série).

1. Nombreuses publications, p. ex. : *Bull. de corresp. hellénique*, XLVI, 1922, pl. 4-7 (Philadelphus); *Amer. Journal of archaeology*, sept. 1922, p. 354. Les meilleures planches sont celles de la revue italienne *Dedalo* (de Milan), septembre et décembre 1922 (phot. de Petrizzi et Parlanti; article de M. Aless. della Seta).



BAS-RELIEF D'UNE BASE ATTIQUE EN MARBRE, VERS 490 AV. J.-C.  
(Musée d'Athènes.)



BAS-RELIEF D'UNE BASE ATTIQUE EN MARBRE, VERS 490 AV. J.-C.  
(Musée d'Athènes.)

C) Combat d'un chien et d'un chat (animal alors très rare à Athènes), observé par deux éphèbes assis et deux spectateurs debout.

*Deuxième base.* — A) Deux éphèbes penchés en avant jouent au jeu appelé aujourd'hui *hockey*, consistant à pousser une balle avec une crosse (les Grecs, comme l'a montré M. Oikonomos<sup>1</sup>, appelaient cela « corner », *keratizein*). A droite et à gauche, deux joueurs debout, la crosse en main, attendent leur tour.

B et C) Deux chars à deux chevaux, suivis chacun de deux guerriers ; un guerrier monte sur le char, conduit par un aurige. Les chevaux sont d'un type plus archaïque de beaucoup que ceux de la frise du Parthénon et plus voisins de ceux du temple d'Olympie (fronton oriental).

*Troisième base.* — Elle est très mutilée. On y distingue les traces d'une figure

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1922, p. 324.



BAS-RELIEF D'UNE BASE ATTIQUE EN MARBRE, VERS 490 AV. J.-C.  
(Musée d'Athènes.)



peinte, représentant une déesse sur un trône. Une inscription se traduit : « Endoios a fait cela aussi », ce qui peut indiquer que cet artiste, dont on avait déjà trouvé des signatures à Athènes<sup>1</sup>, était l'auteur de la sculpture et de la peinture. Une autre inscription, assez longue, a été intentionnellement martelée avec grand soin, peut-être parce qu'elle célébrait un des fils de Pisistrate, dont Athènes avait secoué le joug en 510 ; mais, cette date paraissant trop élevée de quelques années, il s'agirait plutôt d'un partisan des Pisistratides, convaincu, à l'époque de Marathon (490), d'intelligences avec l'ennemi.

Les deux premières bases sont des œuvres d'art savoureuses, témoignant d'une merveilleuse connaissance du corps humain, d'un dessin énergique et sûr, d'une composition claire et bien ordonnée, dans sa tendance encore rigoureuse à la symétrie. Les fonds étaient peints en rouge, les figures revêtues d'une patine artificielle (*ganôsis*), avec quelques détails rehaussés par des touches de couleur. Le style est celui des vases à figures rouges au moment où cette technique se dégage de celle des vases à figures noires ; dessin, indication des muscles, disposition des personnages sur le fond, tout concorde, et cela n'est pas une des moindres surprises que nous ait apportées la découverte athénienne. Si les fouilles profondes exécutées sur l'Acropole en 1887, dans la couche de débris accumulés par l'envahisseur et au-dessous, n'avaient pas déjà fourni la preuve que les vases à figures rouges de style sévère remontent au-delà de l'an 480, nous en aurions ici une démonstration certaine. Jusqu'à présent, on avait surtout constaté des différences entre les quelques reliefs archaïques conservés et les nombreuses peintures céramiques ; maintenant, au contraire, il semble qu'on ait remonté jusqu'à la source commune des deux styles qui devaient diverger si tôt pour ne plus se rejoindre.

### III

Athènes se releva de ses ruines, développa sa suprématie navale et ses ressources ; la dictature morale de Périclès commença et, avec elle, l'ère des grandes constructions sur l'Acropole, l'ère de la « surintendance » de Phidias. Nous avons vu que le Louvre, grâce au don de M<sup>lle</sup> de La Coulonche, s'était enrichi récemment d'une belle tête de la frise du Parthénon<sup>2</sup> ; une tête restée inaperçue d'une métope, malheureusement très mutilée, a été découverte par M. St. Casson au Musée de l'Acropole<sup>3</sup>. Hier encore, une autre tête de même provenance et d'une bonne conservation reparut à Rome dans des circonstances bien imprévues. Voici, en quelques mots, cette aventure, qui nous vaut tout un trésor de marbres antiques inconnus, parmi lesquels un nombre considérable d'originaux. Depuis 1903, un archéologue justement réputé, M. Amelung, publie un catalogue raisonné, accompagné d'un atlas de planches, des marbres antiques

1. Voir Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 415. Endoios a travaillé de 520 à 475 environ. Un beau torse d'Athéna assise découvert sur l'Acropole est probablement de lui (*Rép. de la statuaire grecque et romaine*, II, p. 296, 3).

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. I, p. 329.

3. Stanley Casson, *Catal. of the Acropolis Museum* ; Cambridge, 1921, t. II, p. 96.



du Vatican. Au cours de l'année 1921, le directeur général des Musées pontificaux, M. Nogara, l'autorisa exceptionnellement à explorer les trois magasins, situés l'un sous la *Sala rotonda*, les deux autres sous la Bibliothèque et l'appartement Borgia (cour de Bramante). Sauf le premier, ils n'avaient pas été visités depuis de longues années. C'est là qu'ont été reléguées des nudités, par exemple une copie de l'*Aphrodite* de Praxitèle<sup>1</sup> et un groupe des *Trois Grâces*, qu'on n'avait pas craint de mettre sous les yeux du public avant la recrudescence de pruderie qui marqua le premier tiers du xix<sup>e</sup> siècle. Mais il n'y avait pas là que des statues déjà connues par des moulages ; il y avait des débris sans état-civil et inédits, dont les *scarpellini* d'autrefois avaient renoncé à tirer parti pour reconstituer des statues. M. Amelung a permis à M<sup>me</sup> A. Strong, sous-directrice de l'École anglaise de Rome, de publier, dans un périodique très répandu<sup>2</sup>, un compte rendu illustré de ses trouvailles, que nous allons signaler briève-



TÊTE PRÉSUMÉE D'UNE MÉTOPE DU PARTHÉNON  
(Musée du Vatican.)

ment à notre tour. Tout d'abord, six excellents fragments attiques du v<sup>e</sup> siècle, à savoir : la tête, que nous reproduisons, d'une métope du Parthénon, peut-être apportée d'Athènes à Venise et, de là, à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle ; une excellente réplique, également reproduite ici, de la tête barbue dite de *Phérécyde* à Madrid, que Treu a proposé le premier de substituer à celle d'Aristogiton — tête lysippéenne d'autre provenance — dans le fameux groupe des Tyrannicides, copie romaine de celui de Kritios et Nésiotès sur l'Acropole d'Athènes ;<sup>3</sup> une réplique de la tête d'*Athéna* du groupe de Myron reconstitué à Brunswick<sup>4</sup> ; une réplique de l'*Anacréon* de Copenhague ;

1. Représentée au Louvre (galerie Denon) par une fonte du xvii<sup>e</sup> siècle.

2. *Illustrated London News*, 9 septembre 1922.

3. Voir *Röm. Mittheil.*, 1905, p. 333, avec la restitution du groupe au Musée de Brunswick, pl. XI (P.-J. Meier).

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 79.



TÊTE DE VIEILLARD  
MARBRE, ART GREC  
V<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.  
(Musée du Vatican.)

de Pergame (aujourd'hui à Berlin) d'après le moulage du Musée de Strasbourg<sup>1</sup>. Comme les traditions artistiques du IV<sup>e</sup> siècle se sont continuées aux deux suivants et même jusqu'à notre ère, il est bien difficile de décider, en présence d'une tête antique idéale, si elle est ou non antérieure à Alexandre; on sait combien la question de la date de la *Vénus de Milo* partage encore les archéologues, puisque les estimations varient entre l'an 400 et l'an 50 avant notre ère! Mais l'époque précise où les coups de ciseau ont été donnés importe assez peu; ce qui intéresse surtout l'historien de l'art, ce sont les types et le style. Or il n'est pas douteux que le génie grec du IV<sup>e</sup> siècle, celui de Praxitèle, de Scopas, d'autres encore, ait animé les auteurs des têtes admirables qui m'ont suggéré ces réflexions.

1. Voir Bulle, *Der schöne Mensch*, 2<sup>e</sup> éd., pl. 258, qui rapproche cette tête de celle de la *Vénus de Milo* et de la tête d'*Arménie* en bronze au British Museum (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 249).

une autre de la tête de la figure centrale du groupe archaïque des trois Grâces vêtues, attribué à Socrate; une autre de l'*Hermès propylaïos* d'Alcamène. Au V<sup>e</sup> siècle appartiennent encore les répliques suivantes: tête archaïque d'*Athéna*, de l'école de Kritios; tête dite de l'*Eros* de Phidias, très supérieure à celle de Madrid; tête d'un *Pan* du style de Myron, modèle encore inconnu; bel exemplaire de la *Sappho* Albani; tête analogue à celle de la *Niké* de Paeonios, connue par la copie du Musée Harry Hertz à Rome; copie en basalte noir de la tête de l'*Idolino* de Florence, dont la célébrité est ainsi attestée. L'art grec du IV<sup>e</sup> siècle, celui des périodes hellénistique et romaine, n'est pas moins brillamment représenté dans cette galerie; ne pouvant tout citer, je me contenterai d'appeler l'attention sur une admirable tête d'*Aphrodite*, qui rappelle celle de notre statue de Milo, mais, plus encore, un beau marbre découvert à Pergame; nous reproduisons le profil de celle du Vatican, la face et le profil de celle



TÊTE D'APHRODITE  
MARBRE, ART GREC, IV<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.  
(Musée du Vatican.)

## IV

Les œuvres du v<sup>e</sup> siècle, même copiées plusieurs siècles après, sont aisées à reconnaître, car elles sont conformes à des « canons » auxquels le développement de la sculpture a fait renoncer. Aux rares originaux de bronze que nous possédons de cette époque est venue s'ajouter une tête d'athlète, malheureusement mutilée — le bas et la partie droite du visage sont restaurés — dont s'est enrichi le Musée Ashmoléen d'Oxford<sup>1</sup>. On ne sait rien de cette belle sculpture, sinon qu'elle a passé, mais à l'état de débris négligé, par la riche collection de bronzes antiques autrefois réunie par M. Forman. L'état pitoyable dans lequel elle se trouvait et dont l'a tirée une restauration longue et difficile laisse supposer que, découverte au cours d'une



TÊTE D'APHRODITE TROUVÉE A PERGAME  
MARBRE, ART GREC, IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.  
(Musée de Berlin.)

fouille — à Olympie ou à Delphes, peut-être — elle fut détournée par quelque ouvrier et vendue telle quelle au marchand qui la céda à M. Forman. Nul doute que ce ne soit un bronze grec du v<sup>e</sup> siècle, non une copie. C'est la tête d'un *Diadumène*, c'est-à-dire d'un athlète vainqueur qui, comme l'éphèbe de Polyclète, connu par les copies de Vaison et de Délos, enroulait un bandeau autour de sa tête. Ce bandeau est orné de délicates palmettes, comme le diadème de la tête de Héra sur les belles monnaies d'Elis et d'Argos ; celui de l'*Aurige* de Delphes est décoré de méandres. De pareils raffinements ne se rencontrent que dans des œuvres originales. Celle-ci fait sans doute songer à Polyclète, mais sans qu'on doive la rapporter à cet artiste ; il y a là un élément attique plus délicat qui rappelle plutôt la charmante tête de Bénévent

1. Don de M. E.-P. Warren. Le restaurateur s'est inspiré du *Diadumène* de Dresde. Voir *Journal of Hellenic Studies*, 1919, pl. 1, p. 69.



au Louvre et celle de l'*Idolino* de Florence. Dans l'état de nos connaissances, il serait téméraire d'en dire davantage ; mais nous entrevoyons aujourd'hui, à côté de l'école argienne, une école attico-argienne, qui pourrait n'être qu'une branche de celle de Phidias.

C'est au maître lui-même que M. Lugli voudrait attribuer l'original d'une statue colossale en marbre découverte non loin du sanctuaire de Diane à Aricie<sup>1</sup>, dans les ruines d'une villa romaine du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère. Ce grand marbre, haut de 2<sup>m</sup>86 et pesant cinq tonnes, a été transféré au Musée national de Rome. On connaît plusieurs copies médiocres du même original, dont elles suffisent à attester la répu-



TÊTE D'ATHLÈTE  
BRONZE GREC, V<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.  
(Musée d'Oxford.)

tation. Mais ce qu'il y a de particulièrement curieux, c'est la quasi-identité de la tête avec celle qui, au Musée de Naples, porte le nom injustifié d'*Héra Farnèse*<sup>2</sup> ; nous reproduisons celle-ci pour faciliter la comparaison. Plusieurs archéologues avaient déjà émis l'hypothèse, aujourd'hui confirmée par la trouvaille d'Aricie, que la prétendue *Héra* de Naples est une *Artémis*. Comme la tête de Naples est d'un travail excellent, bien supérieur à celui de la tête d'Aricie, nous avons ici la preuve formelle que l'original devait être en bronze et que les sculpteurs de l'époque d'Auguste le copiaient en marbre d'après des moulages. Il n'est pas contestable que

1. *Notizie degli scavi*, 1921, pl. III, p. 263, 385.

2. S. Reinach, *Têtes idéales*, pl. 74.

cet original ne soit un produit de la grande école attique vers 450 ; il y a d'ailleurs d'indéniables analogies entre le traitement grandiose de la draperie et celui que laisse entrevoir, à travers la petite copie dite du Varvakeion, l'*Athéna Parthenos*. L'autre copie, dite de Lenormant, peut également être invoquée à ce propos. Plinie l'Ancien



STATUE EN MARBRE D'ARTÉMIS  
D'APRÈS UN BRONZE ATTIQUE DU V<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.  
DÉCOUVERTE A ARICIE  
(Musée National, Rome.)

a mentionné, avec une brièveté désespérante pour nous, deux colosses en bronze, probablement drapés, de Phidias, qui se trouvaient à Rome de son temps. La statue aricienne pourrait être une copie de l'un d'eux ; la *Déméter Mattei*<sup>1</sup> serait

1. Répertoire de la statuaire grecque et romaine, t. I, p. 210, 4.



une copie de l'autre. L'histoire de l'art accepte, du moins à titre provisoire, des hypothèses beaucoup moins vraisemblables. Phidias aurait-il coulé les deux bronzes pour le même sanctuaire ? L'association de Déméter et d'Artémis, quoique bien plus rare que celle de Déméter et de Koré, n'est pas inadmissible au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. Nous savons par Hérodote qu'Eschyle, dans une tragédie perdue, avait dit qu'Artémis était la fille de Déméter, et nous savons aussi que tel était un des enseignements donnés à Éleusis <sup>1</sup>. Une fois divulguée, cette tradition éleusiniennne semble être entrée dans le domaine poétique, puisque Euripide, dans sa tragédie d'*Ion*, invoque

Artémis fille de Déméter. Cicéron, à son tour, parle d'une Diane — car il en distingue plusieurs — qui serait fille de Jupiter et de Proserpine, sans doute confondue ici avec sa mère. Cette Diane n'était pas la svelte chasserresse, la visitieuse nocturne d'Endymion ; c'était une divinité des mystères, participant du caractère infernal de Koré, ainsi nommée par euphémisme (la « jeune fille ») parce qu'on ne parlait pas volontiers de Perséphone.

*At mihi Persephone nigram denuntiat horam,*

dit Tibulle ; c'était la messagère de la mort, reine et pourvoyeuse du sombre empire. Ainsi s'explique un caractère de la tête de Naples, atténué dans celle d'Aricie, qui avait déjà frappé les commentateurs. « Il faut remarquer », écrivais-je en 1903, « la forme de la bouche, qui est ondulée, mais dont les coins sont abaissés, ce qui donne à l'ensemble une expression sévère et presque maussade <sup>2</sup>. »

Penser pour ce motif à Héra, à la Héra querelleuse d'Homère et de Virgile, sem-



TÊTE EN MARBRE DITE « HÉRA FARNÈSE »  
(Musée de Naples.)

blait tout à fait inadmissible ; le nom d'une divinité à la fois fière et sombre s'imposait. Maintenant que celui d'Artémis paraît acquis, — car Aricie était le domaine propre de cette déesse, — on peut, je crois, le donner aussi à l'admirable tête colossale découverte à Arles, qui porte très à tort celui de Vénus et qui, non moins que le buste de Naples, est la copie augustéenne en marbre d'un chef-d'œuvre en bronze de l'art attique du milieu du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

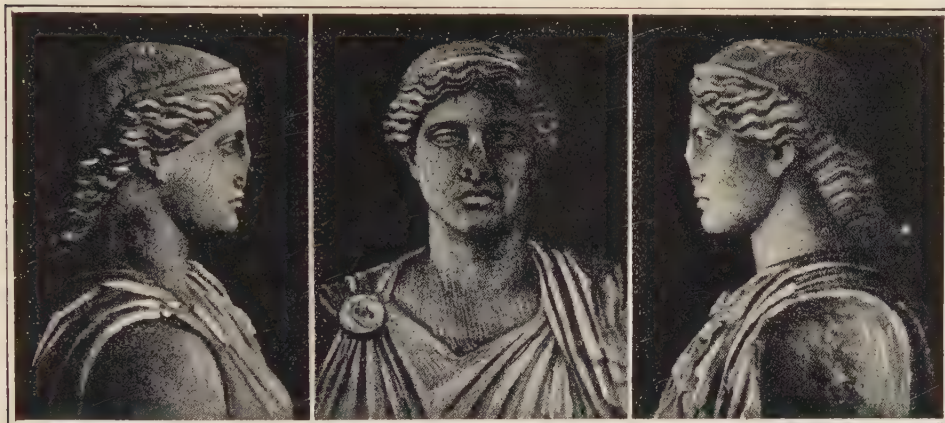
1. Voir ce que j'ai écrit à ce sujet dans la *Revue archéologique*, 1919, II, p. 183.

2. *Têtes idéales*, p. 61.



## V

Une autre statue d'*Artémis*, d'un caractère tout différent, a été exhumée à Ostie par M. Calza<sup>1</sup>. Cette fois, c'est bien la chasserresse court-vêtue, d'allure amazonienne, et le prototype doit en être cherché non au v<sup>e</sup> siècle, mais aux alentours de Praxitèle, dont plusieurs types d'*Artémis* — entre autres la *Diane de Gabies* du Louvre — nous sont déjà connus par de bonnes copies. Mais ici le marbrier romain, usant d'une liberté dont il y a beaucoup d'exemples sous l'Empire, se contenta d'emprunter à l'original grec le corps et la charmante draperie aux plis crépelés, d'une étoffe soyeuse et transparente qui ne cache rien ; la tête est un portrait, qu'on ne peut identifier avec certitude, mais qui paraît bien être celui d'une princesse impériale du 1<sup>er</sup> siècle (je songerais volontiers à Octavie, la nièce d'Auguste, considérée comme



PARTIE SUPÉRIEURE DE LA STATUE D'ARTÉMIS  
DÉCOUVERTE A ARICIE  
(Musée National, Rome.)

une des beautés les plus parfaites de son temps, si le marbre ne semblait un peu plus récent<sup>2</sup>). Cette statue, haute de 1<sup>m</sup>49, a été reconstituée à l'aide de nombreux fragments qui gisaient tout près d'un four à chaux ; il faut nous féliciter que le travail du vandale d'autrefois ait été interrompu à temps.

La même ville, où les fouilles ne cessent pas d'être fructueuses, nous a rendu un groupe très remarquable de *Mars et Vénus*, haut de 2<sup>m</sup>26, en marbre de Paros<sup>3</sup>, où chaque figure dérive encore d'un original grec, — les prototypes en bronze du *Mars Borghèse* et de la *Vénus de Capoue*, — mais où les têtes, comme dans l'*Artémis*

1. Eug. Strong, dans *Illustrated London News*, 9 septembre 1922 ; G. Calza, dans *Bollettino d'arte*, 1922, p. 395.

2. On a pensé aussi à la fille d'Auguste, Julie ; mais il faut avouer que l'iconographie julio-claudienne reste très obscure, malgré le grand nombre des monuments.

3. *Notizie degli scavi*, 1920, p. 60 (G. Moretti).

décrite plus haut, sont celles de personnages impériaux, identifiables en l'espèce, avec une certitude presque complète, à l'empereur Commode et à Crispine, sa jeune



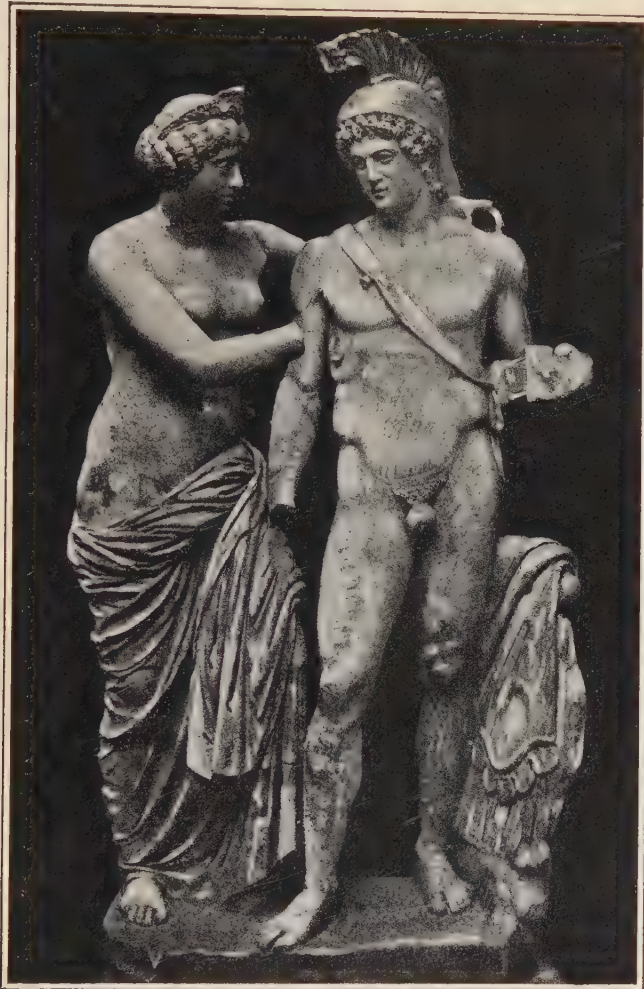
STATUE D'UNE PRINCESSE ROMAINE EN DIANE  
MARBRE DÉCOUVERT A OSTIE

(Musée National, Rome.)

et infidèle épouse, qui fut répudiée et mise à mort après deux ans seulement de mariage. Nous possédons, au Louvre même, un groupe analogue, où Mars et Vénus ont des traits individuels, sans qu'on puisse affirmer, comme le faisaient les anciens



inventaires, qu'il s'agisse d'Hadrien et de Sabine, car Sabine ne ressemble pas du tout à cette dame. Sans compter les fragments, on connaît encore quatre groupes dérivant du même original ou répondant à la même conception : ceux de Florence, de la collection Borghèse à Rome, du Capitole et du Vatican ; un autre, disparu



COMMODE ET CRISPINE EN MARS ET VÉNUS  
GROUPE EN MARBRE DÉCOUVERT A OSTIE  
(Musée National de Rome.)

depuis, est mentionné dans une lettre de 1555. La même scène est figurée sur des sarcophages, des monnaies, des gemmes, etc. Dans tous ces exemplaires, le type du guerrier dérive de Polyclète, probablement de son Arès. Il me semble bien improbable que le type féminin, dont la ressemblance avec la *Vénus de Milo* n'a pas besoin d'être signalée, dérive d'une statue beaucoup plus récente que le type



masculin. Dans les autres groupes-pastiches que nous connaissons — par exemple l'*Oreste et Pylade* du Louvre, l'*Oreste et Électre* de Naples, le *Castor et Pollux* (ou *Hadrien et Antinoüs*) de Madrid — les types juxtaposés par le compilateur appartiennent toujours à la même époque de l'art. Le v<sup>e</sup> siècle n'a pas seulement préparé les nudités féminines du iv<sup>e</sup> par ses déesses vêtues de draperies transparentes, comme la *Venus genetrix* du Louvre, mais par des figures dont la partie supérieure est seule dévêtue. J'estime donc que, s'il est téméraire de conclure des groupes d'*Arès et*



ARTÉMIS ET IPHIGÉNIE

GROUPE EN MARBRE, III<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.

(Restitué par M. Studniczka à la Glyptothèque Ny-Carlsberg, Copenhague.)

occasions, à Rome, de voir des choses qui ne sont pas très morales : « Est-il un lieu plus saint que les temples ? Et pourtant, une femme doit les fuir si, se rendant à celui de Jupiter, elle se rappelle tous les caprices du dieu. Qu'elle entre dans le temple de Mars, ouvrage de la munificence d'Auguste : pourquoi, à la porte même, voit-elle la statue de Vénus associée à celle du dieu vengeur ? » :

*Stat Venus ultori juncta viro ante fores*<sup>1</sup>.

1. Ovide, *Tristes*, II, 296.

*Aphrodite* à l'existence d'un groupe similaire dont aurait fait partie la *Vénus de Milo*, il est parfaitement légitime de placer au v<sup>e</sup> siècle, peut-être même dans l'école de Polyclète, la déesse à demi vêtue de laquelle s'inspirent les sculpteurs du haut Empire dans les groupes très postérieurs que nous étudions. Mais ces groupes, presque tous trouvés à Rome ou aux environs immédiats de cette ville, avaient sans doute un prototype commun, qu'on pourrait appeler le *pastiche original*. Je crois qu'il se trouvait devant le temple du Forum dédié par Auguste à Mars et à Vénus. Ovide, dans les *Tristes*, plaide ingénieusement la cause de *L'Art d'aimer*, motif ostensible (il y en avait un autre) de son exil, en alléguant qu'il y a mille

Ce groupe, évidemment colossal, devait être très populaire à Rome; il n'est pas surprenant qu'il ait été souvent imité. Et comme le retour à l'antiquité grecque, en particulier à l'art du v<sup>e</sup> siècle, est un des caractères de la sculpture gréco-romaine au temps de César et d'Auguste, tout dispose à croire que le groupe décrit par Ovide était né de la juxtaposition de deux types classiques d'Aphrodite et d'Arès.

## VI

Nous remontons moins haut, mais peut-être encore jusqu'au début du III<sup>e</sup> siècle, avec le groupe d'*Artémis et Iphigénie*, que le professeur Studniczka travaille depuis longtemps à reconstituer. L'histoire en est singulière. Dans les *Notizie degli scavi* de 1886, on trouve deux courtes mentions d'une découverte due au hasard, faite, à une grande profondeur, dans le terrain des anciens jardins de Salluste à Rome. Parmi les sculptures signalées sur ce point, il y avait un beau torse d'Artémis, celui d'une jeune fille à la draperie flottante, une tête de cerf à la puissante ramure et un très grand nombre de fragments non décrits. Artémis, une jeune fille, un cerf : en voilà assez pour rappeler, même à un lycéen, le sacrifice d'Iphigénie à Aulis, interrompu par l'intervention de la déesse. Pourtant, il semble que « qui de droit » se soit, en 1886, désintéressé de l'affaire : si les grands morceaux, acquis par Jacobsen sur le conseil de Helbig, furent transportés à Ny-Carlsberg, on laissa les petits se disperser aux mains de marchands ou s'égarer. Quand M. Studniczka prit ce groupe mutilé sous son patronage, il était trop tard pour en recueillir tous les morceaux. La restauration offre donc un caractère quelque peu hypothétique<sup>1</sup> : elle n'en est pas moins du plus grand intérêt, car



GUERRIER GREC COMBATTANT UNE AMAZONE  
MÉTOPE EN PIERRE D'UN TEMPLE DE TARENTE  
IV<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.

(Autrefois chez MM. Spink à Londres.)

1. Studniczka, *Artemis og Ifigeneia*, dans *Fra Ny-Carlsberg Glyptoteks Samlinger*; Copenhagen, 1922, p. 61 et suiv.



elle nous rend une composition jusqu'à présent unique, dont les parties conservées sont d'un admirable travail. A en juger par les supports assez disgracieux, l'original, comme celui de notre *Diane à la biche*, devait être en bronze; l'influence de Lysippe est certaine dans les proportions des figures, mais c'est plutôt à l'école de Pergame et aux sculpteurs des Attalides qu'il convient d'en faire honneur. Car c'est Lysippe, non Praxitèle ou Scopas, qui fut le véritable maître des Pergaméniens.



NYPHE SURPRISE  
MARBRE DE DÉLOS  
ART GREC, II<sup>e</sup> SIÈCLE AV. J.-C.

tie d'un groupe célèbre, dont on connaît nombre de répliques ou de variantes. Mais ce qui est exceptionnel, c'est de rencontrer une copie en marbre d'un groupe dont s'est aussi inspirée la peinture, ce qui est le cas aussi pour le groupe des trois Grâces nues, mais dont on ne citerait guère d'autres exemples. On n'a qu'à comparer au fragment de Délos la peinture de Pompéi que je reproduis en cul-de-lampe, repré-

Puisque nous avons été amené à présenter à nos lecteurs deux groupes nouveaux, il sera permis de terminer ce *Courrier* déjà long en publiant les fragments de deux autres, le premier inédit, le second connu depuis peu de temps. J'ignore où a passé cette belle figure de guerrier grec en haut-relief qui combat une Amazone, dans le meilleur style du milieu du IV<sup>e</sup> siècle: il faisait partie, dit-on, d'une métope d'un temple de Tarente et fut montré à Londres dans l'été de 1919 alors qu'il appartenait à la maison Spink. En le rendant public, j'espère provoquer quelque enquête sur place, car il serait étrange que les métopes d'un grand temple eussent disparu à une exception près. Le second fragment a été découvert au cours des fouilles françaises de Délos auprès du sanctuaire des Posidoniastes, association cultuelle des dévots de Poseidon, et parfaitement étudié par M. Picard<sup>1</sup>, auquel je dois la photographie reproduite ici. C'est une nymphe vue de dos, aux trois quarts nue, d'un travail soigné malgré un coup de ciseau maladroit en haut de la cuisse gauche. Comme l'a reconnu M. Picard, elle faisait par-

1. *École française d'Athènes. Délos*, fasc. VI, p. 125 (Paris, E. de Boccard, éditeur).



sentant Poseidon et Amymone <sup>1</sup>, pour s'assurer que sculpteur et peintre se sont tenus très près du même modèle. Cette recherche du modèle commun, disons-le pour finir, est une des tâches les plus utiles que puissent aborder les archéologues ; seule elle permet de reconstituer le trésor des types et des motifs que l'antiquité, combien plus riche que nous en chefs-d'œuvre, a jugés dignes d'imitation, parce que la clientèle des artistes aimait à les retrouver. A cet égard, la plus modeste collection de lampes à reliefs peut avoir son prix et le relief le plus mal venu au moulage son éloquence. Mais la grande source d'une enquête d'ensemble sur ce sujet serait la numismatique. Il faudrait d'abord former une collection aussi vaste que possible de « galvanos » de monnaies à fleur de coin, à l'exclusion des autres ; puis photographier les revers au triple de la grandeur réelle et en publier des calques au trait. Si quelque jeune ami de l'art veut entreprendre cette vaste besogne, je ne lui marchanderai pas mes conseils et lui envoie d'avance ma bénédiction.

S. REINACH

1. S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines* ; Paris, Leroux, 1922, p. 34, n° 5.



POSEIDON ET AMYMONE  
PEINTURE DE POMPÉI  
VERS L'AN 70 APRÈS J.-C.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Émile MALE. — **L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge.** Paris, Armand Colin (1923). In-4, IV-459 p. av. 253 fig.

**L**e dernier ouvrage de M. Émile Mâle achève la grandiose trilogie consacrée à l'iconographie du Moyen âge. C'est un ouvrage magistral, égal à ses aînés. Peut-être était-il plus difficile encore à mener à bien, car il s'agit cette fois des origines. Comment la sculpture, disparue du monde avec l'Empire romain, a-t-elle reparu en France, dans le Sud-Ouest, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle? Question complexe, à laquelle répond un chapitre entièrement nouveau sur le rôle de la miniature. Sitôt reparue, elle se consacre à des « thèmes » de théologie profonde ou de sentiment poétique dont l'art du Moyen âge va vivre. Pour savoir d'où ils viennent, nous voici entraînés sur les routes d'Orient: l'Orient grec où s'épanouit l'art chrétien hellénistique, l'Orient d'Asie antérieure où grandit l'art syrien. Ce livre de haute science en est tout parfumé. Les inductions les plus précises, les plus rigoureuses, nous font voyager avec les manuscrits carolingiens ou syriaques, d'un bas-relief de Saint-Gilles, de Bourges ou d'Autun, aux rivages où furent Antioche et Alexandrie, à Jérusalem, en Mésopotamie, et jusque dans le lointain Iran. Et cela sans passer par Rome! « L'art chrétien ne doit rien au génie romain. » La doctrine de Courajod est donc reprise; mais avec quel luxe de preuves! Depuis trente ans les recherches des archéologues orientalistes ont permis de les accumuler; mais M. Mâle y ajoute, et, quant aux autres, l'opportunité du choix, l'ingéniosité des rapprochements inédits, une compréhension pénétrante, renouvellent absolument leur puissance de convaincre.

Cependant l'étude des origines n'était que pour permettre de préciser l'originalité de notre art. C'est ici le cœur de l'ouvrage et la plus impor-

tante de ses grandes nouveautés. Comment notre génie national, qui est celui de l'Occident, « réagit » sous la séduction de l'Orient à laquelle il s'ouvre avec bonheur: c'est l'enquête menée en huit chapitres substantiels, riches de découvertes. Ils n'entraînent pas seulement l'intelligence; ils émeuvent la sensibilité, parce qu'ils nous montrent la pensée du haut Moyen âge, la nôtre, en travail sur ce qu'elle reçoit des lointaines civilisations. Nos artistes et ceux qui les inspirent retouchent, en effet, l'iconographie orientale; la liturgie et le drame, l'esprit inventif de l'abbé Suger l'enrichissent; le culte des saints, les pèlerinages vers les routes d'Italie et d'Espagne y ajoutent encore. Dans l'art décoratif même, notre génie rajeunit dans une vision encyclopédique du monde et de la nature ce qu'il emprunte à la merveilleuse Asie. Et, pour finir, l'esprit monastique marque cet art d'une empreinte profonde.

On comprend maintenant comment cet ouvrage a tout pour lui: l'attrait des civilisations très anciennes, puisqu'il nous amène sans cesse au vieil Orient, et le charme d'une aurore, puisqu'on y voit naître notre art à nous. Venu le dernier par une logique toute naturelle, il nous fait assister à la formation de cette iconographie qui s'enrichira encore pour peupler les cathédrales du XIII<sup>e</sup> siècle, puis se désorganisera au XV<sup>e</sup> siècle dans le réalisme douloureux. Ainsi s'achève par la base l'imposant monument qui enferme en ses trois étages la pensée et le sentiment chrétien en France au Moyen âge, œuvre puissante et séduisante, qui est d'un historien, d'un archéologue et d'un artiste. Il est vain de se demander ce qu'il faut le plus en admirer: l'érudition ou le goût; car les deux qualités y vont ensemble, intimement unies, à la française. C'est ce qui assure au dernier volume la rare fortune de ses deux aînés: comme eux il va devenir classique.

RENÉ SCHNEIDER

**Atlas monumental de la France.** [I.] **La Normandie.** Cinq cartes et légendes archéologiques dressées et rédigées par Jules ROUSSEL. — Paris, H. Laurens (1922). In-4.

L'éditeur Laurens, à qui l'on doit déjà tant de séries d'utiles ouvrages sur l'histoire de l'art, vient d'avoir une nouvelle initiative des plus heureuses : avec l'aide de M. Jules Roussel, le savant conservateur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, il a entrepris de nous doter d'un *Atlas monumental de la France*, dressé par provinces et comprenant, pour chacune, les cartes des départements qu'elle comprend avec, au revers de chaque carte, la liste par villes, bourgs ou villages, de tous les monuments intéressants qu'ils renferment : abbayes, châteaux, églises ou chapelles, cimetières, croix, donjons, hôtels de ville, manoirs, prieurés, ruines, etc., avec l'indication de leur époque et, quand il y a lieu, des restaurations subies.

Le premier album de cet atlas est consacré à la Normandie, et l'on peut se rendre compte, en consultant, au revers des cinq cartes qui le composent, les nombreux renseignements fournis sur chaque localité et où M. Jules Roussel a condensé en un si petit espace tant d'érudition, de l'utilité qu'offrira à tous les travailleurs un si précieux répertoire, qui nous aidera à mieux connaître les richesses artistiques de notre pays. Souhaitons que la suite nous en soit donnée bientôt.

A. M.

LOÏS DELTEIL. — **Le Peintre-graveur illustré (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles).** T. XIV et XV : **Francisco Goya.** Paris, l'auteur, 2, rue des Beaux-Arts (1922). 2 vol. in-4 (non paginés), av. reprod. dans le texte et 1 pl.

Deux nouveaux volumes viennent de s'ajouter à la suite déjà nombreuse des grands catalogues illustrés, si appréciés de tous ceux, historiens ou collectionneurs, qui s'intéressent à la gravure originale, où M. Loïs Delteil donne, avec reproductions à l'appui, le tableau de la production des maîtres contemporains qui se sont exercés dans cet art. Après Millet, Th. Rousseau, J. Dupré, Jongkind, Meryon, Ingres, Delacroix, Corot, Rude, Barye, Carpeaux, Rodin, Paul Huet, Degas, Toulouse-Lautrec, Gustave Leheu-

tre et Daubigny, voici maintenant un des plus illustres : Goya. On attendait impatiemment ce répertoire de l'œuvre du maître espagnol, non que l'on n'en possédât déjà d'excellents catalogues raisonnés, dus notamment à Paul Lefort, Julius Hofmann et Aureliano de Beruete; mais aucun d'eux ne s'était attaché à donner la reproduction de l'ensemble des pièces dues à la pointe ou au crayon de cet artiste exceptionnel. La nouveauté de la publication de M. Delteil est d'offrir — suivant le principe qui est de règle pour tous les volumes de la collection du *Peintre-graveur illustré* — la reproduction de toutes les estampes de Goya connues jusqu'à ce jour.

Après trois eaux-fortes de jeunesse, de sujet religieux, et seize planches d'après des toiles de Velazquez (les *Buveurs*, les *Menines*, l'*Ésope*, le *Ménippe*, des portraits de souverains, d'enfants ou de nains de la Cour d'Espagne), voici des scènes populaires, le célèbre et tragique *Garrot*, le *Prisonnier*, dont notre *Gazette* a publié autrefois l'état définitif ainsi que de l'*Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau*<sup>1</sup>, des paysages, etc., puis les 80 pièces de la célèbre suite des *Caprices* — qui a fait l'objet d'au moins neuf tirages successifs; le premier, ne comprenant que 72 planches est de 1796-1797 et fut suivi en 1799 d'un autre de la série complète; — la terrifiante série des 80 planches des *Désastres de la guerre*, publiée seulement longtemps après la mort de Goya, en 1863, par l'Académie de San Fernando et à laquelle s'ajoutent deux pièces dont Paul Lefort retrouva plus tard les cuivres; puis les 18 planches des *Proverbes* (dont le titre réel est *Les Sottises* ou *Les Extravagances*); et les 44 (dont 4 inédites) de la *Tauromachie*. A ces eaux-fortes s'ajoutent 22 lithographies, dont une suite, très rare, de 4 scènes dites « *Les Taureaux de Bordeaux* ». Le volume s'achève par la reproduction de trois pièces douteuses ou faussement attribuées à Goya : une *Tête de Bacchus*, un *Mendiant*, et *Les Souffleurs*.

Toutes ces reproductions, comme de coutume, sont accompagnées de la description minutieuse de tous les états successifs de la planche, des collections qui les possèdent, des prix qu'elles ont atteints dans les ventes, etc. L'auteur y a joint des documents curieux, tels que des fac-simile de l'annonce parue dans le *Diario* de Madrid de l'édition de 1799 des *Caprices*, les titres des *Désastres de la guerre*, des *Caprices*, de la *Tauroma-*

1. Année 1867, t. I, p. 96 et 388.



chie, etc., et les éditions de luxe sont enrichies, en outre, d'une épreuve de l'eau-forte de l'*Aveugle assis chantant*. Enfin, en tête de l'ouvrage, une biographie de Goya, illustrée de vues de sa maison et de sa chambre natales et d'un autographe de l'artiste, s'ajoute à tout cet ensemble de documents précieux.

A. M.

L. RÉAU. — *L'Art russe, de Pierre le Grand à nos jours*. Paris, Laurens, s. d. [1922]. In-8, xi-291 p. av. 72 pl. hors texte.

M. Réau avait raconté dans un premier volume, paru il y a deux ans, le développement de l'art russe depuis les origines jusqu'à Pierre le Grand<sup>1</sup>. Le présent volume complète cette histoire en la menant jusqu'à nos jours. Cette période « pétersbourgeoise » de l'art russe se résume en deux chapitres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, violemment émancipé de la tradition byzantine, il subit docilement l'empreinte de l'Occident, surtout de la France. M. Réau met bien en lumière le caractère artificiel et superficiel de l'art russe (comme de toute la civilisation des hautes classes) à cette époque. Avec la guerre de 1812 se ranime le sentiment national ; on voit naître successivement la peinture historique, la peinture de genre, la peinture mystique, la peinture de paysage ; de plus en plus le vieux fonds russe crève le vernis d'emprunt étranger. L'art russe « bourgeois » a donné au XIX<sup>e</sup> siècle des fruits savoureux. Quelles sont les perspectives de l'« art prolétarien » inauguré par la révolution soviétique de 1917 ? Il serait prématuré d'en juger par des *aegri somnia* éclos dans la fièvre, comme le monument (projeté) de la III<sup>e</sup> Internationale. N'essayons pas de pénétrer les secrets de l'avenir et contentons-nous d'étudier, sous la conduite d'un guide judicieux et admirablement informé, un passé récent ou lointain dont l'histoire n'avait pas encore été faite.

T. R.

<sup>1</sup> V. *Chronique des arts*, 1921, p. III.

D. BIERENS DE HAAN. — *Het houtsnijwerk in Nederland tijdens der Gothiek een de Renaissance*. Met een voorwoord van Jan KALF. La Haye, Nijhoff (1921). In-4, VIII-183 p. av. 155 pl.

Les rares ouvrages qui, avant celui de M. Bierens de Haan, traitaient de la sculpture sur bois hollandaise ne nous en montraient guère qu'un aspect. Leurs auteurs, M. Pit, puis M. Vogelsang, y étudiaient surtout les collections réunies au Rijksmuseum et constituées en majorité par des meubles portatifs. M. Bierens de Haan s'intéresse, au contraire, aux boiseries intimement liées à l'architecture. Il passe en revue les voûtes d'églises, que le sol aqueux, impropre à supporter une lourde maçonnerie, engageait à construire en bois ; les jubés, les clôtures de chœur, pour lesquelles on choisissait la même matière, faute de pierre qu'il fallait importer ; enfin, il décrit de nombreuses stalles, des chaires à prêcher, des portes de monuments civils, etc. Son étude, qui va du commencement du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup>, est divisée en deux parties principales : la période gothique et la période Renaissance. Il y marque, avec la condition des artisans, l'évolution du style, les influences étrangères qu'il subit, son caractère national de pesante ampleur. On pourrait reprocher à l'auteur de n'avoir pas une méthode assez solide et de se montrer tour à tour consciencieux et superficiel. Entre autres lacunes, on cherche en vain, à la suite des index de noms cités et de termes techniques, une bibliographie, dont il ne semble pas avoir saisi, au cours de son travail, toute l'importance. L'illustration, en revanche, est excellente. M. Bierens de Haan a cherché ses boiseries jusque dans leurs retraites les moins connues et il les a mises au jour en une série de 155 planches qui constituent des documents nouveaux et impeccables. Elles suffiraient à faire de son livre une utile contribution à l'histoire de l'art ; en leur faveur, on sera indulgent pour les défaillances du texte, d'autant plus excusables que l'auteur — la préface nous en avertit — est un débutant.

CLOTILDE MISME

Le Gérant : CH. PETIT.

## L'EXPOSITION DU LIVRE FRANÇAIS AU PAVILLON DE MARSAN

---



l'occasion du Congrès international des Bibliothécaires et des Bibliophiles, présidé par M. Henry Martin, le savant administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, et tenu cette année à Paris du 3 au 9 avril, il a été organisé au Pavillon de Marsan<sup>1</sup> une grande exposition du Livre français, depuis les origines jusqu'à la fin du Second Empire, comprenant des manuscrits à peintures, des livres à gravures et des reliures.

L'objet de cette manifestation a été de montrer au grand public à quel degré de perfection est parvenu le livre en France à travers les siècles. Aussi les spécimens choisis offraient-ils, à peu d'exceptions près, une incontestable valeur d'art au double point de vue du style et de la technique. La sélection avait été très rigoureuse.

Cette exposition a donc eu, avant tout, un but d'enseignement général. Son résultat a dépassé toutes les espérances et la faveur qu'elle a rencontrée auprès des visiteurs prouve à quel point le goût du beau livre s'est répandu de nos jours. C'est là un précieux encouragement pour ceux qui, dans l'avenir, seront séduits par une tentative du même genre.

Le comité d'organisation avait rencontré de la part des pouvoirs publics le concours le plus large et le plus bienveillant. Il avait pu obtenir, à titre tout à fait exceptionnel, de M. le ministre de l'Instruction publique et de

1. Du 4 avril au 4 mai.

M. le directeur des Beaux-Arts le prêt des pièces les plus précieuses appartenant à trois bibliothèques publiques de Paris (Arsenal, Mazarine et Sainte-Geneviève), à l'École nationale des Beaux-Arts et aux principales bibliothèques classées de province. Grâce ainsi aux autorisations données par deux éminents protecteurs des lettres et des arts, on avait pu mettre sous les yeux du public des œuvres de la plus belle qualité.

D'autre part, beaucoup d'amateurs, — parmi lesquels la marquise de Ganay,

le comte Paul Durrieu, MM. H. Beraldi, Rob de Billy, H. Gallice, L. Gruel, André Hachette, H. Lefuel, A. Marie, J. Masson, Ed. Rahir et Eug. Renevey, — avaient bien voulu se dessaisir pour quelque temps de livres d'une grande rareté, voire même uniques, qu'ils gardent — et cela se conçoit — avec un soin jaloux. Ils ont tous compris la noble entreprise poursuivie. Tous ont vu qu'ils collaboraient de la sorte à la glorification de notre art national dans un de ses domaines les plus séduisants, et ainsi, grâce à tous ces concours si généreusement accordés tant par l'administration que par les bibliophiles, il a été possible de réunir un ensemble pour ainsi dire complet et instructif au premier chef.

La grande nef du Pavillon

de Marsan, où étaient exposés les manuscrits à peintures et les livres à gravures du *xv<sup>e</sup>* siècle, offrait, en outre, un coup d'œil unique : sur les murs étaient, en effet, tendues les fameuses tapisseries de l'*Apocalypse*, du *xiv<sup>e</sup>* siècle, appartenant à la cathédrale d'Angers, et, de ce fait, les enluminures, toutes resplendissantes d'or et de couleurs chatoyantes, brillaient d'un éclat incomparable dans un cadre merveilleux. Notre profonde gratitude devra encore aller à M. le directeur des Beaux-Arts, qui a consenti au transfert de ces tentures, d'une originalité et d'une valeur décorative si puissantes.



PAGE EXTRAITE  
D'UN « SACRAMENTAIRE DE SAINT-THIERRY »  
ART DU NORD DE LA FRANCE, IX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de la ville de Reims.)



\*  
\* \*

Dans la section des manuscrits, on s'était attaché à réunir, pour chaque école, des spécimens typiques et de choix. En ce qui regarde la période s'étendant du ix<sup>e</sup> siècle au début du xiii<sup>e</sup>, presque tous les grands ateliers monastiques étaient représentés, principalement ceux du Nord et du Nord-Est de la France. Il a existé dans ces régions des foyers d'une activité prodigieuse et l'on commence aujourd'hui à comprendre le très grand rôle qu'ont joué dans le développement de notre art national certaines abbayes comme celles de Corbie, de Saint-Vaast à Arras, de Saint-Amand, de Saint-Bertin, à Saint-Omer, de Marchiennes, d'Anchin, de Reims, et, plus au Sud, de Tours.

On reste surtout frappé de ce fait que les moines artistes auxquels nous devons tant d'œuvres d'une richesse si éblouissante ont eu au plus haut point le sens de l'art purement décoratif. Ils ont créé des modèles d'un goût et d'un raffinement exquis, d'une composition savante et d'un équilibre parfait. A cela se joignent un sentiment profond de la valeur des tons, une délicatesse rare dans le coloris. Tout se fond et s'harmonise délicieusement. Certaines pages de l'*Évangélaire dit de Charlemagne* (Arsenal, n° 599), d'un autre *Livre d'Évangiles* conservé à la Bibliothèque de Laon sous le n° 63, d'un *Sacramentaire* de la Bibliothèque de Reims (n° 213), — manuscrits datant tous trois du ix<sup>e</sup> siècle, — peuvent compter parmi les spécimens les plus admirables. Sans doute les influences irlandaises, antiques, orientales ou byzantines ont agi dans une plus ou moins grande mesure sur la forma-



MINIATURE EXTRAITE  
DES « COMMENTAIRES  
DE SAINT JÉRÔME SUR ISAÏE »  
ART DE CITEAUX, XII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de la ville de Dijon.)

tion de ces artistes ; mais ceux-ci ont su, presque toujours, témoigner d'une personnalité propre, malgré l'apport des éléments les plus divers.

Quatre manuscrits exécutés à Cîteaux au début du <sup>xii</sup>e siècle et prêtés par la Bibliothèque de Dijon méritaient de retenir particulièrement l'attention. Ils nous prouvent qu'avant la promulgation des célèbres statuts de 1134, qui interdisaient tout décor dans les manuscrits cisterciens, les moines de cette fameuse abbaye pratiquaient l'art de la miniature avec maîtrise. Plus d'un



MINIATURE

EXTRAITE DU « BOCCACE DE JEAN SANS PEUR »

ART PARISIEN, DÉBUT DU <sup>xv</sup>e SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

visiteur a été frappé, par exemple, par l'allure majestueuse et la beauté pour ainsi dire plastique de cette Vierge à l'Enfant, de style nettement byzantin, peinte dans un manuscrit des *Commentaires de saint Jérôme sur Isaïe* (Bibliothèque de Dijon, n° 129) et que nous reproduisons, ou bien encore par la virtuosité et l'originalité de la grande initiale qui décore un exemplaire des *Commentaires de saint Grégoire sur le livre de Job* (Dijon, n° 17) et où nous voyons deux hommes montés l'un sur l'autre combattant un dragon à plusieurs têtes qui se dresse contre eux.

Quittons maintenant les écoles monastiques. Nous voici, en effet, parvenus au <sup>xiii</sup>e siècle où l'art laïque va, à

son tour, produire des chefs-d'œuvre. La grande école parisienne, qui, pendant plus de trois siècles, brillera d'un si vif éclat, figurait à l'exposition par des spécimens d'une qualité exceptionnelle, empruntés principalement aux bibliothèques de l'Arsenal et Sainte-Geneviève. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les œuvres qui sont dignes d'être citées. Signalons rapidement, toutefois, pour le <sup>xiii</sup>e et le <sup>xiv</sup>e siècle, le *Bréviaire* de Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne (Arsenal, n° 595), la *Bible historiale* dite de Jean de Papeleu (Arsenal, n° 5059), le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (Arsenal, n° 5080) et le *Tite-Live* de Charles V (Sainte-Geneviève, n° 777).





## GAZETTE DES BEAUX-ARTS

— Les artistes; mais ceux-ci ont su, presque toujours, témoigner d'une qualité propre, malgré l'apport des éléments les plus divers.

Centre manuscrits exécutés à Cîteaux au début du XII<sup>e</sup> siècle et prêtés par la bibliothèque de Dijon méritaient de retenir particulièrement l'attention.

Ils prouvent qu'avant la promulgation des célèbres statuts de 1134, qui interdisaient tout décor dans les manuscrits cisterciens, les moines de cette ancienne abbaye pratiquaient l'art de la miniature avec maîtrise. Plus d'un



MINIATURE

SCÈNE DU « BOCCACCIO DE JEAN SANS PEUR »

ART PARISIEN, DÉBUT DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.

(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

visiteur a été frappé, par exemple, par l'allure majestueuse et la beauté pour ainsi dire plastique de cette Vierge à l'Enfant, de style nettement byzantin, peinte dans un manuscrit des *Commentaires de saint Jérôme sur Isaïe* (Bibliothèque de Dijon, n<sup>o</sup> 129) et que nous reproduisons, ou bien encore par la virtuosité et l'originalité de la grande initiale qui décore un exemplaire des *Commentaires de saint Grégoire sur le livre de Job* (Dijon, n<sup>o</sup> 17) et où nous voyons deux hommes montés l'un sur l'autre combattant un dragon à plusieurs têtes qui se dresse contre eux.

Quittons maintenant les écoles monastiques. Nous voici, en effet, parvenus au XIII<sup>e</sup> siècle où l'art laïque va, à

malgré les chocs d'origine. La grande école parisienne, qui, pendant plus de trois siècles, brillera d'un si vif éclat, figurait à l'exposition par ses œuvres d'une qualité exceptionnelle, empruntées principalement aux collections de l'Arsenal et Sainte-Geneviève. Il serait trop long d'énumérer toutes les œuvres qui sont dignes d'être citées. Signalons rapidement, pour le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, le *Bréviaire de Saint Étienne de Châlons* (Arsenal, n<sup>o</sup> 146), le *Bible manuscrite* dite de Jean de Papeien (Arsenal, n<sup>o</sup> 147), le *Manuscrit* de Vincent de Beauvais (Arsenal, n<sup>o</sup> 148), le *Manuscrit* de Thomas V (Sainte-Geneviève, n<sup>o</sup> 777).



MINIATURE EXTRAITE DU « LIVRE DU GOUVERNEMENT DES PRINCES » DE GILLES COLONNA

ART PARISIEN, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)





A la même époque, le Nord de la France a montré aussi une grande activité dans le domaine de la miniature. Une série importante de manuscrits, empruntés aux bibliothèques de Boulogne-sur-Mer, d'Arras, de Cambrai et de Saint-Omer, en donnait largement la preuve. Deux œuvres d'un art infiniment attachant et appartenant à ce groupe ont été, à juste titre, remarquées par les connaisseurs : ce sont, d'une part, la *Somme le Roi* de frère Laurent, copiée en 1311 pour Jeanne, comtesse de Guines et d'Eu (Arsenal, n° 6329) ; d'autre part, un recueil, sans conteste unique en son genre, de 87 images de la vie du Christ et des saints, de la collection de M. François Carnot (fin du xiii<sup>e</sup> siècle), dans lequel s'allient une douceur exquise dans les figures féminines et un réalisme presque brutal dans les scènes de martyres. Notons, enfin, que beaucoup de ces manuscrits originaires des régions du Nord nous offrent une abondance de scènes satiriques et de grotesques de tout genre. Toutes ces figurines d'hommes ou d'animaux qui courent, gesticulent ou se battent le long des marges sont dessinées en quelques coups de plume avec une sûreté étonnante. Ça et là, apparaît aussi, en de petites scènes intimes et familières, toute la vie de nos ancêtres.

De l'art parisien du xv<sup>e</sup> siècle, les témoins les plus remarquables à l'exposition étaient le fameux *Térence des Ducs* (Arsenal, n° 664) et le *Boccace de Jean sans Peur* (Arsenal, n° 5193), splendides manuscrits déjà étudiés savamment et publiés par M. Henry Martin. Mais voici bientôt le temps où d'autres écoles naissent sur notre sol. Il importait d'en montrer quelques spécimens marquants. L'école de la Loire était représentée surtout par le joli *Livre de prières* de Jeanne de Laval, femme du roi René d'Anjou (Bibliothèque de Poitiers, n° 41) et par la *Cité de Dieu* de saint Augustin, exécutée vers 1475 pour Mathieu Beauvarlet, conseiller général des finances sous Louis XI (Sainte-Geneviève, n° 246) ; celle de Bourgogne par le beau *Missel* du cardinal Jean Rolin, mort en 1483, grand amateur d'art et bibliophile (Bibliothèque de Lyon, n° 517) ; celle de Bourges par l'émouvant portrait de la bienheureuse Jeanne de Valois, femme divorcée de Louis XII, peint dans son *Livre d'heures* (Arsenal, n° 644) et par un autre *Livre de prières* où se lit la signature de Jean de Montluçon (Arsenal, n° 438) ; celle, enfin, d'Amiens par un *Évangélaire* aux armes de la famille Clabault (Arsenal, n° 661).

Enfin, pour le xvi<sup>e</sup> siècle, on devait surtout retenir un exemplaire du *Livre du gouvernement des princes* de Gilles Colonna, où figure cette représentation très documentaire, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, d'une rue de la fin du Moyen âge avec ses nombreuses boutiques de drapier, de barbier, de pâtissier, etc. (Arsenal, n° 5062) ; le somptueux *Flavius Josèphe* (Mazarine, n° 1581), exécuté à Rouen vers 1500-1502 pour le grand mécène que fut le cardinal Georges d'Amboise, manuscrit où l'influence italienne est

si nettement marquée, ce qui d'ailleurs s'explique, on le sait aujourd'hui, par ce fait que ce riche prélat avait appelé à lui des artistes italiens. Nous citerons aussi le délicieux petit *Livre d'Heures* de Marie d'Angleterre, reine de France, donné par elle, en 1530, à son frère Henri VIII, roi d'Angleterre (Bibliothèque de Lyon, n° 1558), celui de Marguerite de Valois ou d'Angoulême, sœur de François I<sup>er</sup> (Musée du Louvre), enfin l'« *Initiatore instruction en la religion chrétienne* » aux armes de Henri d'Albret, grand-père de Henri IV et époux de la même Marguerite de Valois (Arsenal, n° 5096).



MINIATURE EXTRAITE D'UNE « APOCALYPSE FIGURÉE »  
ART DU NORD DE LA FRANCE, 2<sup>e</sup> MOITIÉ DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de la ville de Cambrai.)

Il est maintenant un manuscrit qui doit nous arrêter quelques instants. Il s'agit de la célèbre *Apocalypse figurée* du xiii<sup>e</sup> siècle conservée à la Bibliothèque de Cambrai et qui a figuré en place d'honneur à l'exposition. L'intérêt de ce volume est d'offrir une suite de peintures semblables, ou presque, aux tableaux de la tapisserie d'Angers.

On sait, grâce à d'heureuses découvertes faites dans les documents d'archives, que cette dernière a été commandée en 1377 par Louis d'Anjou, frère de Charles V, au tapissier parisien Nicolas Bataille, qui possédait un atelier d'une importance considérable — nous pourrions dire une véritable manufacture des Gobelins — et auquel s'adressaient constamment la cour et



les grands personnages du temps. La liste est longue des tapisseries qu'il livra de 1363 à 1399, date probable de sa mort. Les cartons de l'*Apocalypse* furent exécutés par Hennequin ou Jean de Bruges, peintre du roi. D'autre part, Louis d'Anjou demanda à son frère de lui prêter un manuscrit de sa « librairie » pour servir de guide à cet artiste.

La tapisserie, qui mesure au total 144<sup>m</sup> de longueur sur 5<sup>m</sup> de hauteur, était sans doute terminée en 1381. Il avait donc suffi de cinq années pour exécuter cet ensemble aussi important. La simplicité du travail, le petit



SCÈNE DE L'« APOCALYPSE »

(L'ANGE MONTRE A SAINT JEAN LA GRANDE PROSTITUÉE ASSISE SUR LA BÊTE A SEPT TÊTES)

TAPISSERIE DE L'ATELIER DE NICOLAS BATAILLE, 2<sup>e</sup> MOITIÉ DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Cathédrale d'Angers.)

nombre de tons employés et la grosseur du fil de laine expliquent cette prodigieuse rapidité.

Destinée d'abord, semble-t-il, à orner la chapelle du château d'Angers, où était exposée la vraie Croix, — la croix d'Anjou, — la tapisserie fut léguée à la cathédrale d'Angers par le roi René (mort en 1480), par testament en date du 22 juillet 1474. Après avoir été mise au rebut, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et employée aux usages les plus vils, elle fut vendue, en 1843, par l'administration des Domaines « avec d'autres objets sans valeur », et rachetée par l'évêque d'Angers pour la somme de 300 francs ! Sur les quatre-vingt-dix tableaux qui existaient à l'origine, il en reste soixante-neuf, plus



des fragments. Cinquante-cinq de ces pièces figuraient au pavillon de Marsan. Des inscriptions, dont il ne subsiste aujourd'hui aucune trace, expliquaient autrefois chaque composition.

L'*Apocalypse* d'Angers et un panneau du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, de même date, représentant la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple*, sont les tapisseries françaises les plus anciennes que nous ayons conservées. L'ordonnance en est claire et logique; le dessin, d'un très grand caractère; çà et là apparaît en outre une tendance marquée vers le natura-



GRAVURE EXTRAITE DE LA « DANSE MACABRE »

ÉDITÉE PAR GUY MARCHANT (PARIS, 1485)

(Bibliothèque de la ville de Grenoble.)

lisme. C'est l'annonce de l'évolution qui se produira au début du xv<sup>e</sup> siècle dans l'art des pays du Nord.

On a dit et souvent répété que le volume ayant servi de modèle à Jean de Bruges est celui qui est conservé à Cambrai. Cela n'est nullement prouvé. Nous connaissons, en effet, tout un groupe de manuscrits du même type, avec la même suite d'images, conservés tant en France qu'à l'étranger, parmi lesquels un fort beau se trouve à la Bibliothèque de la ville de Metz et n'a pu malheureusement être exposé au Pavillon de Marsan par suite des clauses du testament du donateur, le baron Salis. Or aucun de ces exemplaires ne peut passer pour avoir appartenu réellement à Charles V. Il est probable que l'*Apocalypse* confiée à Jean de Bruges a disparu. Quoi qu'il en soit, un fait est certain : la tapisserie d'Angers est inspirée directement d'une

œuvre d'enluminure et il est de la plus haute importance — disons aussi très rare — de pouvoir saisir un rapport aussi étroit entre deux branches de l'art du Moyen âge. Il est d'ailleurs extrêmement attachant de rechercher les influences exercées par la miniature dans les autres domaines artistiques, influences dont on a de

plus en plus la preuve à mesure que se développent les travaux sur les manuscrits à peintures. Pour ne citer que deux exemples, il y avait au Pavillon de Marsan deux célèbres recueils d'images du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle destinés à l'instruction des fidèles et des pèlerins : la *Vie de saint Omer* (Bibliothèque de Saint-Omer, n° 698) et la *Vie de sainte Radegonde* (Bibliothèque de Poitiers, n° 250). Ces recueils ont incontestablement servi de modèles, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, le premier aux sculpteurs de la cathédrale de Saint-Omer et du tombeau de l'apôtre de la Morinie conservé dans le même édifice, le second aux peintres-verriers qui ont exécuté les vitraux de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers. Il est donc

essentiel, pour expliquer une partie de notre art du Moyen âge, de poursuivre de plus en plus l'étude des manuscrits à peintures et surtout de publier des reproductions le plus nombreuses possible, ce à quoi s'attache, comme on sait, tout particulièrement, avec une activité que ne ralentissent



**O**rsan crunt  
qui dicāt iam  
dictis exēplis  
satis ostensum  
esse q̄ sine for  
tune vires q̄  
mortalium rerum instabilitas.  
tc ¶ Icy commence Jehan  
Bocace son second liure et met  
vng petit prologue auquel il  
dit ainsi. ¶ Aucuns parauē  
en re feront qui dirōt que par  
les exēples dessus dits il est as  
sez monstre quelles sont les  
forces de fortune quelle est la  
muablere des choses mortelles

combien l'esperance des biens  
eureux de ce monde est deceu  
able. et combien la gloire de  
luy est vaine. Et pource fera  
superflue se en oultre aucune  
chose est monstree. Et ie con  
fesse certainemēt de mon bon  
gre que non pas seulemēt de  
tant d'exemples cōme dictes  
sont. mais d'ung roue seul se  
porroyēt mouoir les nobles  
couragez et estre demorez en  
droit chemin. Mais le labour  
nest pas seulement pins po  
telz hommes. Plusieurs sont  
tellement apureez aux choses

PAGE EXTRAITE

DE « LA RUYNE DES NOBLES HOMMES ET FEMMES »

DE BOCCACE

(LYON, HUSZ ET SCHABELER, 1483)

(Bibliothèque de la ville de Bourges.)



pas les difficultés actuelles d'édition, la « Société française de reproductions de manuscrits à peintures » dirigée avec un dévouement inlassable par le comte Alexandre de Laborde.

\* \*

Immédiatement à la suite des manuscrits enluminés figuraient à l'Exposi-

tion les livres à gravures du xv<sup>e</sup> siècle. Là aussi le choix avait été très sévère. On n'avait pas hésité à éliminer certains incunables uniques ou d'une extrême rareté, dès l'instant où l'illustration en était médiocre.

Les deux grands centres de production à cette époque sont, nous le rappelons, Paris et Lyon; mais, en réalité, c'est dans la capitale que les plus beaux livres ont vu le jour. Quoi de plus parfait comme technique et comme dessin, par exemple, que la *Danse macabre* publiée en 1485 par Guy Marchant et dont le seul exemplaire connu, conservé à la Bibliothèque de Grenoble, avait été généreusement prêté par



FRONTISPICE PAR ABRAHAM BOSSE  
DE L' « ARIANE » DE J. DESMARETS (1639)  
(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

la municipalité de cette ville ? Quoi de plus impressionnant, d'autre part, que ces grands bois, d'une si belle tenue, qui ornent la *Mer des Histoires* de 1488-1489 (chez Pierre le Rouge) ou les *Chroniques de France* de 1493 (chez Vérard) ?

Lyon, par contre, revendique l'honneur d'avoir produit les premiers livres à gravures parus en France — le plus ancien est le *Miroir de Rédemption humaine* de 1478 (collection J. Masson) — et aussi le seul volume illustré de planches en taille-douce paru dans notre pays au xv<sup>e</sup> siècle, à savoir les



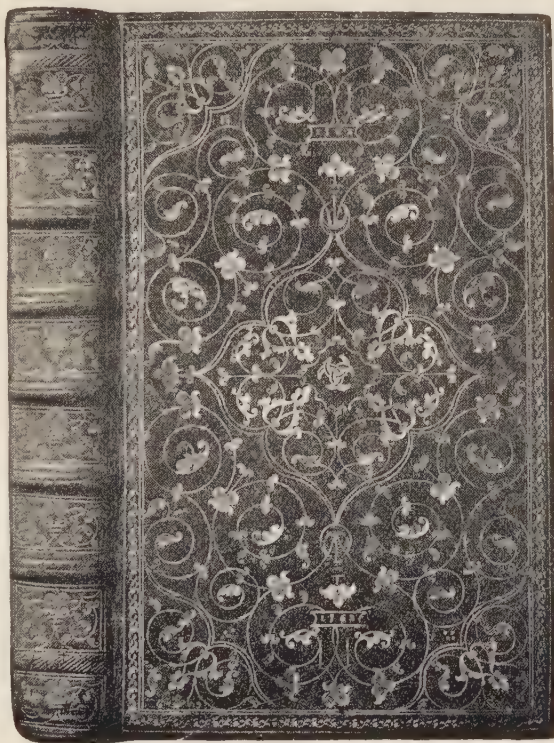
*Pérégrinations de oultre-mer en Terre Sainte* de Breydenbach (1488; Bibliothèque Sainte-Geneviève). Il est curieux de constater, à ce dernier point de vue, que l'exemple donné dès 1477 par Florence, avec le *Libro del Monte santo di Dio* d'Antonio Bettini de Sionne, n'a, pour ainsi dire, pas été suivi en France. Parmi les premiers imprimeurs ayant exercé à Lyon, on cite Martin et Mathieu Husz (ce dernier publia en 1483, avec Jean Schabeler, la *Ruyne des nobles hommes et femmes* de Boccace), Nicolas Philippe, Marc Reinhardt, Guillaume Le Roy, etc.

D'autres villes, notamment Abbeville avec la célèbre *Cité de Dieu* de Jean du Pré (1486-1487), Besançon, Chambéry, Dijon, Rouen, Strasbourg et Troyes, ont produit aussi au xv<sup>e</sup> siècle des œuvres d'une grande valeur artistique, ainsi qu'on pouvait s'en rendre compte à l'exposition.

Les séries des xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles étaient aussi complètes que possible, et nous ne saurions citer ici tous les ouvrages admirables qui avaient été rassemblés. Le xvii<sup>e</sup> siècle était abondamment représenté, et cela avec

intention. Il est, en effet, bien moins connu du grand public et on l'a parfois beaucoup trop méprisé. Il y a cependant, pour cette période, de grands frontispices et des gravures à pleine page d'une ampleur magnifique et d'une composition magistrale. On doit remettre à leur juste place des artistes tels que Léonard Gaultier, Abraham Bosse — auteur du charmant frontispice de l'*Ariane* de Desmarets (1639) —, Claude Mellan, Crispin et Simon de Passe, Nicolas Cochin, Chauveau, Nanteuil, Edelinck, Sébastien Leclerc, etc. N'oublions pas Jacques Callot, qui a illustré avec tant d'esprit et d'originalité le *Soliman* de Bonarelli (1620) et le *Combat à la barrière* de Humbert (1627).

Quant au xix<sup>e</sup> siècle, on peut dire que, surtout pour la période roman-



RELIURE DE GUILLAUME LE NOIR (1562)

(Collection de M. L. Grusl.)

tique, tous les beaux livres figuraient à l'exposition, en des exemplaires d'une conservation parfaite. Cette présentation de choix a pu être faite grâce, en majeure partie, à l'aimable concours d'un amateur d'infiniment de goût, M. Aristide Marie, de Fontainebleau, dont les ouvrages sur le romantisme font autorité.



RELIURE MOSAÏQUÉE DE PADELOUP  
(XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE)

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)

période que les artistes ont créé les œuvres les plus originales et les plus variées et qu'il faut aller chercher les types les plus parfaits par la science du dessin et l'équilibre de la composition. Le modèle que nous reproduisons, et qui est dû à Guillaume le Noir, imprimeur et relieur à la fois (collection L. Gruel), est d'un goût exquis. Une reliure du même temps, contenant un livre d'Heures aux armes de Henri II (Bibliothèque d'Amiens), reproduite ici en cul-de-lampe, offre cette particularité unique d'avoir, une fois ouvert, la forme d'une fleur de lys.

Nous devons réserver une mention, avant de terminer, à la section des *ex-libris*, organisée par la Société des collectionneurs d'*ex-libris* et de reliures

\*  
\* \*

La grande salle de la reliure contenait des pièces capitales et d'une importance exceptionnelle, depuis la fin du Moyen âge jusqu'à 1860 environ. C'était la glorification d'un art essentiellement français. Tous les noms des grands bibliophiles d'autrefois étaient évoqués par de somptueuses reliures portant leurs armes : Louis XII, François I<sup>er</sup>, Grolier, Henri II, Catherine de Médicis, Diane de Poitiers, Henri III, Marie de Médicis, Mazarin, Colbert, la Pompadour, le marquis de Paulmy, le duc de la Vallière et tant d'autres.

Une leçon se dégageait de cet ensemble : la grande époque de la reliure a été le *xvi<sup>e</sup>* siècle. C'est dans cette



armoriées et spécialement par M. Bounetou. Il y avait là des spécimens charmants et d'une variété infinie, depuis le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

On nous permettra enfin d'exprimer un vœu. L'Exposition du Livre français, dont le succès a été si grand, est, si l'on peut dire, une expérience qui doit porter des fruits. Il est essentiel de renouveler des manifestations de ce genre, si profitables pour l'éducation générale et aussi pour les travaux des érudits, des spécialistes et des gens de métier. Les pouvoirs publics devraient envisager la création d'un Musée du Livre ou des Arts graphiques, où l'on offrirait tous les ans au public une exposition raisonnée et méthodique, se rapportant soit à une époque assez restreinte, soit à un artiste ou à un groupe d'artistes. Que de belles leçons de choses on pourrait ainsi donner, et quels résultats heureux on serait en droit d'espérer!

A. BOINET



RELIURE EN FORME DE FLEUR DE LYS  
D'UN LIVRE D'HEURES  
AUX ARMES DE HENRI II  
(<sup>xvi</sup><sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Bibliothèque de la ville d'Amiens.)



## UN « CHRIST » CHAMPENOIS

### DU COMMENCEMENT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

---



Le petit village de Feuges, à 11 kilomètres de Troyes, sur la route d'Arcis-sur-Aube, nous a conservé un *Christ* dont nous donnons ci-contre la reproduction. L'église qui l'abrite, et qui le reçut probablement de quelque plus riche sanctuaire, abbaye, collégiale ou paroisse urbaine, est un modeste bâtiment du XII<sup>e</sup> siècle, avec chapelle latérale du XVI<sup>e</sup>. Elle a, comme ses voisines du plateau arcisien, gardé son mobilier ancien, une *Vierge* du XIV<sup>e</sup> siècle, sous le grossier badigeon de laquelle transparaît la polychromie primitive, un excellent *Saint Benoît*, patron de la paroisse, de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un vitrail en grisaille représentant l'*Adoration des bergers*. Au mur méridional, dont il occupe toute la hauteur, plus grand que nature, se dresse le *Christ* en croix. Sans être ignoré, — les Troyens de goût en connaissent et en apprécient la majesté douloureuse et sereine, — il n'a pas encore été reproduit.

Ce grand *Christ* de bois polychromé<sup>1</sup>, — la peinture, qui aurait été retouchée il y a quelque quarante années, me paraît ancienne, — est une des œuvres les plus belles et les plus émouvantes de la sculpture champenoise. On peut le placer sur le même rang que l'admirable *Christ* de la *Mise au tombeau* de Saint-Nizier de Troyes, mais, tandis que celui-ci reste isolé de l'art troyen, œuvre probable d'un artiste ou d'un atelier de passage, le *Christ* de Feuges se rattache aisément au premier et au mieux caractérisé de ces ateliers

1. Classé comme monument historique par arrêté ministériel du 20 décembre 1911.

troyens que, dans leur bel ouvrage<sup>1</sup>, MM. Koechlin et Marquet de Vasselot ont fait revivre : l'atelier de la *Sainte Marthe*, dont deux œuvres portent les



CHRIST EN BOIS POLYCHROMÉ  
ÉCOLE CHAMPENOISE, COMMENCEMENT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Église de Feuges, Aube.)

dates extrêmes de 1515 et 1533<sup>2</sup>. Même visage allongé, même bouche fine

1. *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI<sup>e</sup> siècle : étude sur la transition de l'art gothique à l'italianisme* ; Paris, A. Colin, 1900, gr. in-8 ill.

2. Le fait, pour un tailleur d'images, de sculpter également la pierre et le bois n'est pas

et dont l'amertume est si caractéristique, même technique pour le nez, rattaché au front par une ligne droite, sans dépression médiane<sup>1</sup>. Si l'on examine le Christ de la *Pitié* de Bayel<sup>2</sup>, moins savant pourtant et plus archaïque, on y retrouve cette barbe bifide et ondulée et même, semble-t-il, un singulier aplatissement de la tête, comme si le sang s'était coagulé dans les cheveux pour former au sommet du crâne une masse rigide. Le corps est étonnamment synthétique, traité par masses, les muscles juxtaposés ; les bras, l'attache des épaules, sont disloqués par le poids du corps, tandis que les pieds, les orteils crispés, sont traités avec un réalisme minutieux. Par un souci curieux de l'effet à produire, le front fuit suivant une ligne très oblique, de telle sorte que la lourde couronne d'épines — malheureusement brisée aujourd'hui — ne mettait pas dans l'ombre les traits du visage. Enfin, — détail déroutant pour nos yeux, habitués à un dessin plus traditionnel, et qui prouve une science, une étude directe du cadavre, — alors que, dans la plupart des *Christs* les côtes saillent sur le devant de la poitrine, elles restent ici peu visibles, cachées par la tension des pectoraux, sensibles seulement au modelé raboteux des côtés du thorax, et, seules, apparaissent sous la peau qui les recouvre les parties composantes du sternum. Quant au linge qui cache le haut des cuisses, il est d'un dessin simple, un peu sec même, sans aucun des plis prétentieux où se plairont les artistes quelque vingt ans plus tard.

Sans doute le *Christ* de Feuges fit-il partie d'un de ces ensembles communs dans les églises de toute la France jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle et qui reproduisaient sur la « poutre de gloire », entre la nef et le chœur, le groupe du Calvaire : le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, statues de bois le plus souvent, la pierre étant trop lourde pour la pièce de charpente qui d'un jet traversait l'église. Quelques-uns de ces ensembles subsistent dans l'Aube : à Fontaine-Luyères et à Trouan-le-Petit notamment, non loin de Feuges ; à

isolé dans l'histoire de la sculpture troyenne : au xv<sup>e</sup> siècle, Jacques Cordonnier fait de petites images pour l'une des pierres du portail de la cathédrale et un *Crucifix* et un *Saint Moïse* de bois (N. Rondot, *Sculpteurs*, p. 9). Nicolas Haslin, au xvi<sup>e</sup>, auteur des « histoires » du même portail, nécessairement en pierre, fait également quatre petits *Prophètes* pour le châssis à porter la Sainte Hostie le jour du Saint-Sacrement et plusieurs images de bois servant à l'horloge (Gavelle, *Le Maître de la Visitation de Troyes*, p. 18 ; N. Rondot, *Sculpteurs*, p. 21). Nous pourrions multiplier ces exemples.

1. Mon ami M. E. Gavelle, directeur de l'École des Beaux-Arts de Lille, qui a bien voulu examiner de son côté le *Christ* de Feuges et me faire bénéficier de son expérience, me signale les ressemblances, très frappantes en effet, qui apparentent ce Christ notamment au saint Jean de la *Mise au tombeau* de Villeneuve-l'Archevêque (1528) (Koechlin, ouv. cité, fig. 23) : « Mêmes pommettes saillantes, joues creuses, bouche aux coins plutôt abaissés, la lèvre supérieure presque en saillie sur la lèvre inférieure... ».

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 262.





et dont l'amertume est si caractéristique, même technique, le nez, rattaché au front par une ligne droite, sans dépression médiane<sup>1</sup>. Si l'on examine le Christ de la *Pitié* de Bayel<sup>2</sup>, moins savant pourtant et plus archaïque, on y retrouve cette barbe bifide et ondulée et même, semble-t-il, un singulier aplatissement de la tête, comme si le sang s'était coagulé dans les cheveux pour former au sommet du crâne une masse rigide. Le corps est étonnamment synthétique, traité par masses, les muscles juxtaposés ; les bras, l'attache des épaules, sont disloqués par le poids du corps, tandis que les pieds, les orteils crispés, sont traités avec un réalisme minutieux. Par un souci curieux de l'effet à produire, le front fuit suivant une ligne très oblique, de telle sorte que la lourde couronne d'épines — malheureusement brisée aujourd'hui — ne mettait pas dans l'ombre les traits du visage. Enfin, — détail déroutant pour nos yeux, habitués à un dessin plus traditionnel, et qui prouve une science, une étude directe du cadavre, — alors que, dans la plupart des *Christs* les côtes saillent sur le devant de la poitrine, celles restent ici peu visibles, cachées par la tension des pectoraux, sensibles seulement au modelé raboteux des côtés du thorax, et, seules, apparaissent sous la peau qui les recouvre les parties composantes du sternum. Quant au linge qui cache le haut des cuisses, il est d'un dessin simple, un peu sec et dur, sans aucun des plis prétentieux où se plaisent les artistes quelque vingt ans plus tard.

Sans doute le *Christ* de Feuges fit-il partie d'un de ces ensembles communs dans les églises de toute la France jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle et qui reproduisaient sur la « poutre de gloire », entre la nef et le chœur, le groupe du Calvaire : le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, statues de bois le plus souvent, la pierre étant trop lourde pour la pièce de charpente qui d'un jet traversait l'église. Quelques-uns de ces ensembles subsistent dans l'Aube : à Fontaine-Luyères et à Trouan-le-Petit notamment, non loin de Feuges ; à

isolé dans l'histoire de la sculpture troyenne : au xv<sup>e</sup> siècle, Jacques Cordonnier fait de petites images pour l'une des pierres du portail de la cathédrale et un *Crucifix* et un *Saint Moïse* de bois (N. Rondot, *Sculpteurs*, p. 9). Nicolas Haslin, au xvi<sup>e</sup>, auteur des « histoires » du même portail, nécessairement en pierre, fait également quatre petits *Prophètes* pour le châssis à porter la Sainte Hostie le jour du Saint-Sacrement et plusieurs images de bois servant à l'horloge (Gavelle, *Le Maître de la Visitation de Troyes*, p. 18 ; N. Rondot, *Sculpteurs*, p. 21). Nous pourrions multiplier ces exemples.

1. Mon ami M. E. Gavelle, directeur de l'École des Beaux-Arts de Lille, qui a bien voulu examiner de son côté le *Christ* de Feuges et me faire bénéficier de son expérience, me signale les ressemblances, très frappantes en effet, qui apparentent ce Christ notamment au second Jean de la *Mise au tombeau* de Villeneuve-l'Archevêque (1528) (Koechlin, ouv. cit., p. 100) : « Mêmes pommettes saillantes, joues creuses, bouche aux coins plutôt abaissée, la lèvre supérieure presque en saillie sur la lèvre inférieure... ».

2. *Revue des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 262.



CHRIST EN BOIS POLYCHROMÉ (DÉTAIL)

ÉCOLE CHAMPENOISE, COMMENCEMENT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

*(Église de Feuges, Aube.)*





Villy-le-Maréchal, à Vulaines. A Ervy, Racines, Villiers-Herbisse, les trois personnages existent, mais sont placés dans des chapelles. Ailleurs l'ensemble a été disloqué : des *Christs* du xvi<sup>e</sup> ornent les églises de Fouchères, de Mergey, de Pont-Sainte-Marie, de Saint-Phal ; à Allibaudières, à Barberey-Saint-Sulpice, à Fontvannes, à Laines-aux-Bois, à Plaines, à Saint-André, à Vauchassis, il ne subsiste que la Vierge et saint Jean<sup>1</sup>. Mais, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, ce thème paraît avoir déchu dans la faveur des fidèles ; les statues encore existantes sont le plus souvent reléguées le long d'un pilier, et nous les avons parfois vues tomber en poussière, toutes vermoulues, dans les clochers et sur les reins des voûtes.

Tout cela médiocre, d'ailleurs, et sans rien qui rappelle le *Christ* de Feuges ; de celui-ci, seul le *Christ* de Pont-Sainte-Marie pourrait être une réplique affaiblie. Les ateliers troyens n'ont pas ignoré la Passion : le Dieu de Pitié, assis, le torse nu, mains liées, couronné d'épines et brisé par la Flagellation, la Vierge tenant sur ses genoux le corps de son Fils descendu de la croix, sont deux thèmes favorisés de l'art troyen des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles et que des artistes ruraux ont prolongés en plein xviii<sup>e</sup>. Mais la plupart des œuvres qui subsistent sont rustiques et passent d'un archaïsme extrême, qui se fait sentir même dans la *Pitié* de Bayel, à l'extrême mollesse. Le visage de la Mère, dans les œuvres du premier groupe, qui seul nous intéresse, est parfois émouvant et tragique ; le Christ est le plus souvent quelconque ou mauvais, son anatomie maladroite, — soit que la mauvaise fortune, en raison de leur matière fragile, ou les caprices de la mode aient fait disparaître les statues de bois les plus parfaites, soit que les artisans champenois, habiles exécutants de tant de *Vierges* charmantes, de tant de *Saints Évêques* et de *Saints Abbés* au visage simple et bon, aient été déroutés par les difficultés du nu.

Nous n'en croyons pas moins, pour les raisons que nous avons données, devoir maintenir le *Christ* de Feuges à l'actif de l'art champenois. Nous ne voyons d'ailleurs pas quelle autre tradition serait susceptible en France, ou même en Flandre, de le revendiquer. Rien qui lui soit commun, notamment, avec les nombreux *Christs* de Lorraine que M. Paul Denis attribue à l'école de Ligier Richier.

Mais, pour appartenir à un atelier connu et classé, il n'en garde pas moins cet anonymat qui semble être la règle pour les œuvres troyennes. Nous préciserons un jour les raisons d'un anonymat d'autant plus surprenant que les archives ecclésiastiques de l'Aube sont plus riches en registres de comptes et de délibérations depuis le xv<sup>e</sup> siècle : rareté des marchés pour

1. A. Boutillier du Retail, *Répertoire des objets classés du département de l'Aube* (extr. de l'*Annuaire de l'Aube*, 1918).

la période antérieure à 1550, lacunes dans les séries des comptes, destruction ou déplacement des œuvres sur lesquelles nous aurions pu nous fonder pour connaître la manière de chacun des derniers ateliers gothiques, enfin mauvais établissement des textes que nous ont laissés un Assier, un Natalis Rondot et qui ont induit en erreur les meilleurs historiens de l'art français.

Nous ne dissiperons donc pas l'ombre où demeure caché le maître énigmatique de la *Sainte Marthe* de l'église Sainte-Madeleine de Troyes et du *Christ* de Feuges. Nous savons qu'il habitait Troyes ou, du moins, la région troyenne en 1512, date à laquelle il ciselait, pour le retable de Jean Gailde, les petits personnages en léger relief qui en décorent les pieds-droits; en 1515, date de la *Mise au tombeau* de Chaource; en 1528, date de la *Mise au tombeau* de Villeneuve-l'Archevêque; en 1533, date du retable de Rumilly-les-Vaudes. Mais les recherches que nous avons entreprises sur sa personnalité restent jusqu'à présent négatives. Elles nous ont démontré seulement — et nous nous réservons de le justifier dans une étude plus approfondie — qu'il ne faut le rechercher dans aucun des cinq grands ateliers troyens qui ferment l'ère gothique: qu'il ne fut ni Oudard Colas, qui disparaît des textes après 1492, — ni Jean Gailde, qui ne fut qu'un architecte et un ornemaniste, — ni Haslin, qui fut un imagier de retables, surtout s'il fut le maître de la *Visitation* de Troyes<sup>1</sup>, — ni Jacques Bachot, déjà touché par l'italianisme, — non plus que Nicolas Cordonnier, qui fut peintre et ne fut jamais tailleur d'images.

En dehors de ces noms, les hypothèses restent possibles. Une publication méthodique des textes troyens relatifs à l'histoire de l'art, — qui s'impose, et sans laquelle aucun travail ne sera définitif, — apportera sans doute quelque clarté dans un domaine plein d'obscurités et, qui pis est, de fausses lueurs.

#### A. BOUTILLIER DU RETAIL

1. Voir la notice récemment publiée par M. E. Gavelle: *Les Influences flamandes et la Renaissance française. I. Le Maître de la Visitation de Troyes*; Lille, 1922, in-8° ill.





Phot. J. Roseman.

L'ORCHESTRE, PAR M. JULES JOETS

(Société des Artistes français.)

## LES SALONS DE 1923

(PREMIER ARTICLE)

**I**L faut, mieux que jamais, dire « les » Salons, en attendant la réalisation du Salon unique, qui nous est promise. Attendons philosophiquement, non sans souligner l'aimable ironie de cette promesse d'union, faite dans le moment même où la discorde, ayant formé deux camps au sein de la Société Nationale des Beaux-Arts, venait de susciter un Salon de plus...

Aujourd'hui, consacrons-nous à la Société des Artistes français, sans nous occuper de l'alliance topographique qu'elle a nouée avec les « révolutionnaires » de 1889. Il n'y a d'ailleurs, entre les deux collectivités qui se partagent le premier étage du Grand Palais, de différence vraiment sensible que celle du tapis.

### SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

« Cent trente-sixième exposition depuis l'année 1673 ». Oui... ; mais, en 1673, il n'y avait au livret que « cent cinquante objets, tableaux ou statues » ; en 1923 il y en a plus de quatre mille. En 1673, il y avait Le Brun avec ses grandes compositions de l'*Histoire d'Alexandre* qui allaient être immortalisées par les Gobelins, et il y avait Van der Meulen avec deux tableaux des *Conquêtes de Louis XIV* : « deux tableaux de M. Vandremeule », dit le livret, « l'un représentant *La ville de Lisle* et l'autre *celle de Dôle*, où dans tous les deux est le Roy ». En 1923, il y a... Nous verrons bien...

Pour l'architecture, reine des arts, et pour la gravure, qui est ici leur servante, parfois infidèle, nous serons brefs. Les architectes ne nous donnent guère que des croquis de voyage, — plus occupés à ce qu'il semble, à contempler les « vieilles maisons » qu'à nous en construire de neuves « adaptées à la pratique quotidienne de la vie chez soi », pour reprendre les mots de l'un d'eux, M. Maurice-Paul Clauzier, qui fait exception en cherchant à organiser « scientifiquement » l'existence des pauvres hommes, devenue si dure grâce au progrès. Vous ne verrez donc rien de bien marquant, quant au « moderne », à moins que vous n'ayez la bonté de vous intéresser à la *Maison de retraite des journalistes*, conçue avec assez de simplicité par un artiste niçois, M. Marcel Dalmas, et à *L'Abri du marin à Concarneau*, de M. Marcel Valensi. Encore n'est-ce pas là que vous rencontrerez les signes caractéristiques d'un style neuf. Ce n'est pas non plus dans le *Monument élevé sur un îlot frontière pour commémorer l'alliance de deux peuples unis dans la paix comme ils le furent dans la guerre*, ouvrage de M. J.-G. Labatut. Mais ici, au nom de l'union latine, quelque chose de romain s'imposait... Quant au « classique » tel que Rome en conserve la tradition, il est représenté avec une incomparable autorité par M. Paul Bigot, de qui la *Nécropole de Verdun* témoigne d'une noblesse de conception, d'une intelligence dans la mise en équilibre des lignes et des masses, et, pour dire plus, d'un caractère poétique, auquel l'on ne saurait être indifférent. M. Bigot s'atteste poète, au reste, dans les dessins (dessins de peintre, vraiment, plutôt que d'architecte) où il a résumé ses impressions de la villa Médicis la nuit... Vous ne sauriez voir non plus sans intérêt l'*Ossuaire de Douaumont* conçu par M. Léon Azéma, l'un des jeunes disciples (« Romain » lui aussi) du regretté Gaston Redon. Enfin, je note que la médaille d'honneur a été donnée à M. J. Bouterin pour sa belle restauration du *Palais de Tibère à Capri*.

Je vous laisse regarder à loisir la gravure, chercher qui a trahi et qui n'a pas trahi en traduisant. M. Laguillermie, membre de l'Institut, à qui ses confrères des « Artistes français » consacrent une exposition d'ensemble, a reçu de Léopold Flameng un métier sans reproche, et tout ce qu'il a produit dans le burin et l'eau-forte, depuis son prix de Rome (1866) jusqu'à ces derniers temps, ne laisse pas de s'imposer à l'estime. Il faut noter, du reste, que s'il est avant tout un graveur de reproduction dont les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont souvent apprécié le fin talent et dont Véronèse, Rubens, Van Dyck, Frans Hals, n'ont, il semble, qu'à se louer — aussi bien que Bonnat, Benjamin Constant, Lévy-Dhurmer, Paul Chabas, — M. Laguillermie a toutefois dessiné et gravé d'original des choses auxquelles l'on voudra bien être attentif, pour leur esprit et leur habileté ensemble,

par exemple l'illustration de *Paul et Virginie*, des *Mémoires de Benvenuto Cellini* et des contes de Voltaire.

\*  
\* \* \*

Dans les salles consacrées à la peinture, nous allons nous arrêter d'abord à l'exposition rétrospective par laquelle est honorée la grande mémoire de Jean-Paul Laurens ; exposition faite surtout de portraits et d'études réunis par ses enfants, outre quelques tableaux : *l'Agitateur du Languedoc*, le *Saint Jean Chrysostome* du Musée de Toulouse, le *Pape et l'Inquisiteur* du Musée de Bordeaux, le *Duc d'Enghien* du Musée d'Alençon, *l'Interdit* du Musée du Havre. Un peu de recul dans le temps permettra un jour de donner à ce maître sa vraie place dans l'art de notre époque. Mais déjà, d'où nous sommes, il y apparaît comme une figure d'exception. Si nous nous rappelons, entre ses grandes œuvres, l'admirable *Mort de sainte Geneviève* du Panthéon, d'une composition si noble, si pleine, si harmonieuse, et ses pan-



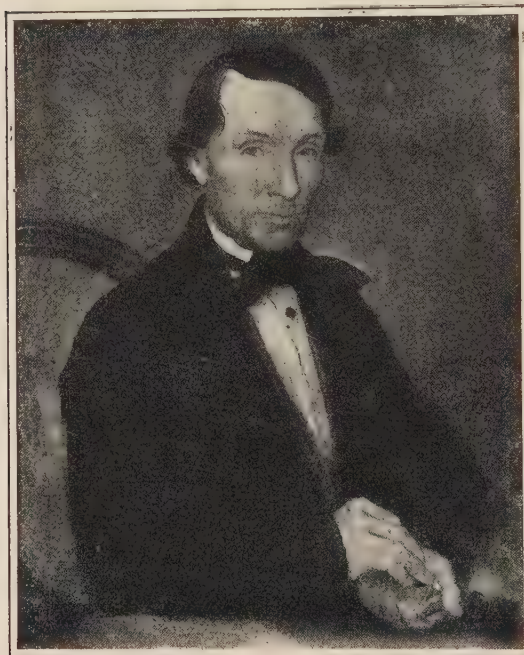
OSSUAIRE ET MONUMENT DE DOUAUMONT  
PAR M. LÉON AZÉMA (DESSIN DE L'ARTISTE)  
(Société des Artistes français.)

neaux pour le Capitole de Toulouse : la *Construction des remparts*, le *Lauragais*<sup>1</sup>, où il a atteint, dans le pittoresque expressif, à un style si large, si volontaire, si personnel, comment ne pas voir que Jean-Paul Laurens, quelque différent qu'il soit d'un Puvis de Chavannes, si réaliste qu'il paraisse auprès du génial idéaliste, n'en est pas moins le maître qui a réalisé à une époque où, après Delacroix, la peinture d'histoire s'anémiait, des créations d'une robustesse de dessin et d'une puissance de palette réparatrices ?

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. I, p. 465.



Avait-il lu dans sa jeunesse les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, parus avec éclat en 1840, et qu'il devait illustrer plus tard ? Il avait un goût profond de l'histoire, ce dont son maître Léon Cogniet put se réjouir. Sans ce goût-là, qui sait ? il eût fait partie du groupe d'Édouard Manet. Regardez à l'exposition le portrait de son père, que nous reproduisons, et dites si ce n'est pas d'une franchise magnifique, de cette franchise justement que Courbet avait retrouvée (Courbet, et aussi Couture à qui fait penser ce portrait-là, Couture qui n'a pas toujours peint avec cet « éternel blanc partout » dont parle Delacroix et qui a laissé quelques effigies où l'on



PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE  
PAR JEAN-PAUL LAURENS

peut connaître que son enseignement, qui lui venait du baron Gros pour une part, n'a pas été si inutile à Manet qu'on le croit généralement). Oui, Jean-Paul Laurens avait ces qualités réalistes qui l'apparentaient aux novateurs, et l'on ne s'étonne pas, lorsqu'on examine cette autre superbe page de sa jeunesse qu'est le portrait en pied de *La Comtesse de Roquette-Buisson*, l'on ne s'étonne pas que Manet, l'ayant vue, ait souhaité d'en connaître l'auteur.

Telle était la vocation de l'artiste, favorisée par le succès depuis 1872, que Charles Blanc, en 1878, pouvait écrire : « La liste des tableaux de M. J.-P.

Laurens est, comme celle des œuvres de Paul Delaroche, une longue énumération de catastrophes... Ici on déterre le cadavre du pape Formose pour le juger. Là, d'autres cadavres, privés de sépulture, infectent l'air à la porte condamnée des églises ; plus loin, c'est le cercueil de la reine Isabelle qui s'ouvre pour laisser voir à celui qui l'a aimée, François de Borgia, un visage affreusement défiguré par la mort. On passe des horreurs de l'Interdit aux angoisses des excommuniés, des funérailles de Guillaume le Conquérant aux funérailles de Marceau, et des funérailles de Marceau à la mort du duc d'Enghien : c'est un perpétuel « cinquième acte »... » Mais son réalisme, précisément, je veux dire la vérité et la force de sa couleur aussi bien que la saisissante vraisemblance de l'expres-

sion dramatique, voilà ce qui lui donnait aux yeux du public connaisseur une supériorité incontestable sur Paul Delaroche.

Si Jean-Paul Laurens se détourna de Manet et de son groupe, il avait toutefois l'esprit trop large pour se soustraire de parti pris aux influences novatrices. N'oublions pas qu'il a été le maître libéral de M. Henri Martin, n'oublions pas que son grand poème du *Lauragais* au Capitole de Toulouse



SAINT JEAN CHRYSOSTOME, PAR JEAN-PAUL LAURENS

(Musée de Toulouse.)

est tout dédié à la clarté lumineuse, et que, dans cet ouvrage imposant, il a simplifié à merveille son style « décoratif ». Et, ici même, voyez, parmi tant de choses d'une vigueur contenue et riche, comme le maître éclaire et attendrit ses tons dans certains portraits ou de sa femme ou de ses enfants, et comme il se renouvelle de l'un à l'autre!... Entre les portraits de M<sup>me</sup> Jean-Paul Laurens, il en est deux singulièrement beaux : l'un, de profil ; l'autre, où elle est peinte *Au jardin*<sup>1</sup>. Nous nous rappelions celui-ci à cause de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. I, p. 415.



sa claire délicatesse : il n'en a rien perdu et l'on ne saurait montrer tout ce qu'il enferme de sentiment expressif dans les nuances délicates du modelé. Les mains, aussi bien que le visage, sont un chef-d'œuvre de vérité et de simplicité.

On ne quittera pas la salle sans s'être arrêté avec respect devant la statue tombale que l'artiste avait, de toute la ferveur du souvenir, sculptée de cette femme d'élite au lendemain de leur séparation terrestre. Là aussi, le sentiment est profond et il s'exprime d'autant mieux que l'œuvre a été réalisée aussi simplement qu'elle avait été conçue. Entre cette statue<sup>1</sup> si émouvante et l'admirable buste de Jean-Paul Laurens par Rodin, la tradition se reconnaît.

Avant de passer aux artistes vivants, il faut dire un mot de quelques autres disparus :

Sans doute, la Société des Artistes français montrera un jour une réunion d'ouvrages de François Flameng. Si les effigies mondaines que l'on a vues de lui dans les années qui ont précédé la guerre ont paru d'une habileté factice, en revanche des morceaux tels que celui qui nous est offert aujourd'hui dans l'une des rotondes, avec ses « esquissés pour la grande salle des Invalides », je veux dire le portrait de sa mère, sauront rappeler les meilleures qualités de l'artiste : ce portrait n'est-il pas une chose de prix par la fermeté et la souplesse du faire et par la vérité expressive ?

On a rassemblé au rez-de-chaussée une partie des ouvrages conservés par la famille de Henri-Ferdinand Bellan, mort l'an dernier. Cet élève de Roll et de Bonnat, qui avait fait remarquer ses vigoureux débuts il y a une vingtaine d'années, s'était spécialisé dans la peinture des types et des paysages de Hollande. Le succès l'avait incité à se répéter, et on le vit perdre cette vivacité de métier qui d'abord avait plu chez lui. Il est mort à un âge où il lui eût été possible encore de se reprendre, et je me rappelle qu'il y avait un accent de renouveau dans un paysage des environs de Chamonix qu'il montra au Salon de 1921. Tel que vous le verrez ici, il mérite qu'on l'étudie, et c'est une œuvre, entre autres, digne de rester que le portrait de sa mère, où il a mis, — à l'exemple de combien d'artistes ! — le meilleur de son esprit et de son talent... Frédéric Lauth, rappelé au souvenir et au regret par un *Portrait de M<sup>me</sup> Lauth-Sand* (salle 26) n'est guère connu que comme portraitiste ; ses effigies féminines portent, dans leur tonalité ambrée, un accent de distinction où quelque charme romantique se mêle. Au moment de sa mort, il préparait une exposition dont se

1. C'est le modèle en plâtre ; il a été donné par Jean-Paul Laurens à l'église de son village natal, Fourquevaux.



réjouissaient d'avance ses amis. Lauth a rapporté de ses voyages, particulièrement d'Espagne, des études d'intérieurs et de figures, d'une qualité pittoresque que fait valoir la liberté d'esquisse qu'il leur a gardée : c'est cela surtout qu'il pensait exposer, et c'est cela que doit nous montrer tout prochainement M<sup>me</sup> Lauth-Sand sous les auspices du Cercle Volney.

La Société des Artistes français a fait encore d'autres pertes : Clovis Cazes qui venait de dédier sa dernière œuvre à la *France héroïque* : on verra dans la première salle ce grand tableau où semblent se répondre Cormon



LE BASSIN DE L'AMIRAUTÉ A ALGER, PAR M. LÉON CAUVY

(Société des Artistes français.)

et Delacroix ; les qualités n'en sont pas négligeables... Et le robuste paysagiste Moteley... Et le Russe Hirschfeld, de qui le *Repos du soir au clair de lune* (salle 21) s'impose par une vraie maîtrise quant à la composition pittoresque, quant à la force ramassée de l'effet. Enfin, le plus jeune de tous, Pierre Munier-Jolain, hier encore un enfant, cependant portraitiste exercé déjà, comme il l'avait attesté il y a deux ans en peignant avec souplesse et pénétration le visage de son père ; esprit imbu de la plus gracieuse tradition française, et qui joignait la fantaisie gentille de l'imagination au sentiment des heures poétiques. L'on verra de lui, salle 14, *David et Bethsabée*, *La Petite princesse rose et le Triton*, *L'Hiver*, *Le Printemps*...

Les « Artistes français » ont fait cette fois un effort méritoire pour donner aux ouvrages de peinture une présentation bien ordonnée. La tâche du visiteur est, grâce à cela, moins ardue : Il n'y a plus à tendre le cou comme au temps où certains envois entre les meilleurs étaient nichés près du plafond. On a plus vite fait de *choisir*... Hélas ! il y a des salles où il n'y a rien à prendre. Toutefois, dans l'ensemble de l'exposition, quelques toiles



ENTRÉE DU GÉNÉRAL LYAUTEY A MARRAKECH, PAR M. CH. DUVENT  
(Société des Artistes français)

semblent marquer, çà et là, un rajeunissement de la vieille Société... Mais le vrai rajeunissement, il faut bien le dire, ne pourra venir que d'une réforme de l'enseignement.

En parlant tout à l'heure, à propos de Jean-Paul Laurens, de son maître Léon Cogniet, nous nous rappelions un passage du *Journal* de Delacroix où le maître romantique se remémore (5 mars 1849) ce que Cogniet lui disait « l'année dernière » à propos de son *Homme dévoré par un lion* et des tableaux de M<sup>lle</sup> Bonheur : « à savoir qu'il y a dans la peinture autre chose



que l'exactitude et le rendu précis d'après le modèle »... « J'ai éprouvé ce matin », ajoute-t-il, « une impression analogue, mais beaucoup plus concevable, puisqu'il s'agissait d'une peinture d'un ordre tout à fait inférieur : en revenant de voir la peinture de Dubufe, les peintures de mon atelier, et entre autres mon triste *Marc-Aurèle* que je me suis accoutumé à dédaigner, m'ont paru des chefs-d'œuvre... » Dix ans plus tard, Delacroix reprendra le thème à propos des Carrache qui ont, dit-il, conduit les artistes à croire



MUSICIENS ARABES, PAR M. PAUL-ÉLIE DUBOIS

(Société des Artistes français.)

« que le moyen d'atteindre la perfection était de faire des tableaux une réunion de morceaux imités fidèlement ». C'est à ces maîtres que commencent « les écoles comme on les comprend de nos jours : à savoir l'étude assidue et préférée du modèle vivant se substituant presque entièrement à l'attention soutenue donnée à toutes les parties de l'art... »

Combien cela reste vrai lorsque l'on considère dans ce Salon tant d'ouvrages d'une froide exactitude et où l'imagination n'a pas de part ! Quand on songe « combien les élèves diffèrent naturellement entre eux par les nuances infinies de leur organisation, on se demande par quel procédé on est



*ainsi parvenu à les rendre tous semblables les uns aux autres »,* remarquait l'admirable Lecoq de Boisbaudran, « professeur » de Rodin, de Dalou, de Roty, de Fantin-Latour, de Cazin, de Legros, de Guillaume Régamey, de Lhermitte, ces maîtres si parfaitement dissemblables... Et, à ce propos, comment ne pas croire que, si on eût écouté Lecoq de Boisbaudran quand il préconisait avec une ferveur d'apôtre son « éducation de la mémoire pitto-



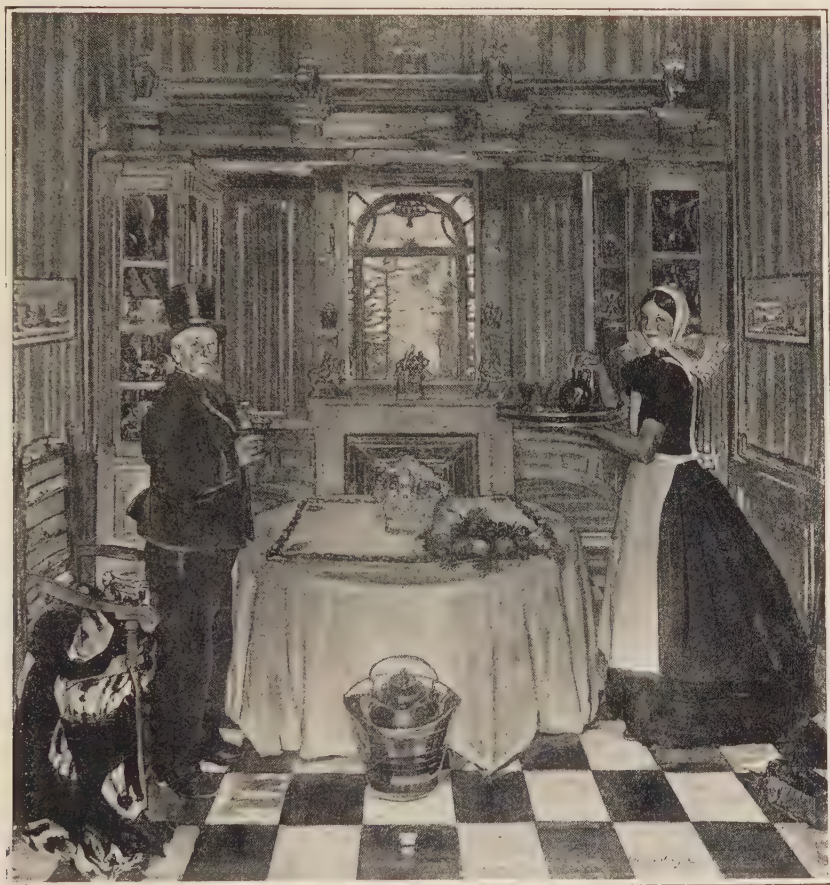
Phot. Bernès, Marouteau et C<sup>ie</sup>.

JAZZ-BAND, PAR M. A. GONZALEZ-MORENO

(Société des Artistes français.)

resque », si logiquement conçue pour assouplir et meubler l'intelligence artistique, comment ne pas être certain que nous ne serions plus dans l'ornière où les Carrache nous ont mis?... Pourtant, il faut le rappeler, Lecoq de Boisbaudran, en ce temps-là, avait pour lui l'Académie des Beaux-Arts : Delacroix, Cogniet, Viollet-le-Duc avaient compris l'excellence d'une méthode qui tendait à développer par des exercices de mémoire rigoureux, mais divers et de plus en plus attachants, la faculté de se représenter « non seulement les choses qu'on a vues, mais encore celles

auxquelles on pense et que l'on invente et à donner ainsi aux conceptions de l'imagination une netteté et une précision qui les mettent en quelque sorte sous les yeux et à la disposition de l'artiste...<sup>1</sup> » Mais, en dépit de l'Institut, Lecoq de Boisbaudran fut sacrifié à des professeurs médiocres, jaloux de son influence et de ses succès. Et la méthode, l'excellente méthode, si respec-



JACOB VAN AMSTEL CHEZ MOI, PAR M. A. ORTIZ-ECHAGÜE

(Société des Artistes français.)

tueuse de la *personnalité* de l'élève, et qui a fait les preuves que nous avons dites, attend toujours...

Cherchons les exceptions. L'Orient nous en fournit. On a fort heureusement choisi M. Cauvy pour nous accueillir dans la première salle, où il

1. L'Éducation de la mémoire pittoresque a été rééditée naguère par M. Liard (Paris, H. Laurens édit.).



répand la lumière. L'orientalisme de ce peintre est avant tout « décoratif » ; mais quelle richesse pittoresque, quels beaux accords ! On discuterait la composition quelque peu confuse de ses *Négresses* et de sa *Mauresque déshabillée*, mais le *Bassin de l'Amirauté à Alger* où les dominantes de bleu, de vert, d'orangé, s'harmonisent si pleinement avec leurs soutiens rouges sombres et havanes, est un enchantement des yeux... Méfions-nous : cet éclat est un peu traître à ce qui l'environne. L'on serait tenté de trouver de la froideur à l'envoi de M. Henri Dabadie, un *Souk à Marrakech*, qui, pour être moins brillant, n'en offre pas moins à qui le regarde sans hâte un plaisir qui tient à la qualité de l'observation, quant aux types, quant à la lumière, aussi bien qu'à la ferme souplesse de l'exécution... Pour rester à



LE CAFÉ A L'ASILE DE VIEILLARDS, PAR M. G. DERVAUX

(Société des Artistes français.)

Marrakech, nous parlerons tout de suite de M. Charles Duvent qui a peint pour le Musée de Versailles l'entrée du général Lyautey dans cette ville en 1913 : « En présence de la population indigène assemblée, devant le front des troupes victorieuses, le colonel Mangin remet Marrakech qu'il vient de conquérir pour la France. » C'est un grand mérite à M. Duvent d'avoir évité le banal dans un ouvrage fait pour évoquer un souvenir entre tous glorieux de notre histoire marocaine. Il a traité le thème non pas en anecdotier, mais en coloriste, et on lui en sait gré. L'harmonie qu'il a réalisée est d'une qualité vigoureuse, et il y a dans la composition de la scène toute la vraisemblance pittoresque qu'on y pouvait souhaiter.

Deux jeunes orientalistes, dont l'un, M. Paul-Élie Dubois, a manqué de bien peu l'an dernier le Prix National, et l'autre, M. Jean Bouchaud, s'était déjà distingué, méritent qu'on leur reproche le format excessif de leurs toiles.



Le premier nous présente des *Musiciens arabes* en un puissant effet de soleil et un groupe de *Femmes arabes* recueillies « dans la lumière et la paix » au pied d'une montagne calcaire dont les tons s'accordent avec les robes blanches harmonieusement drapées : ce dernier ouvrage a de la noblesse, du style, et contraste avec la vigueur de l'autre par sa délicatesse choisie ; ah ! s'il était moins grand ! Mais les grands tableaux, n'est-ce pas, sont faits pour les grandes récompenses ? Pour M. Jean Bouchaud sa toile des *Présents au nouveau-né*, où l'observation est aimable, si l'exécution manque un peu d'entrain, combien n'eût-elle pas gagné, elle aussi, à plus de modestie dans les dimensions ! Même observation pour M<sup>lle</sup> Jeanne Thil, qui ne manque ni de vivant pittoresque, ni de couleur dans son tableau des *Sables de Djara*, et pour M. Marius de Buzon, de qui un *Départ pour le mariage*, frais et vif de coloris comme une miniature persane ; pourrait avoir plus de relief. Certainement, c'est au tableau, grand aussi, des *Fiançailles (golfe de Carthage)*, par M<sup>me</sup> Martin-Gourdault, que l'on trouvera les qualités de couleur à la fois les plus fortes et les plus subtiles. L'œuvre est de celles qui comptent dans ce Salon. Les éléments pittoresques y sont de choix : peut-être par quelque simplification ici et là,



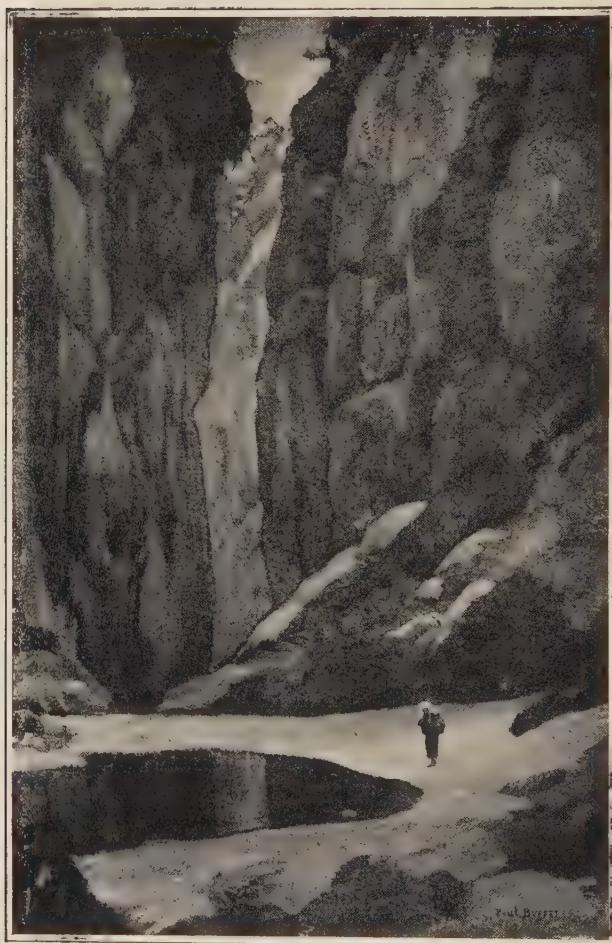
NONCHALANCE, PAR M. J.-G. DOMERGUE

(Société des Artistes français.)

par quelques sacrifices dans les fonds, M<sup>me</sup> Martin-Gourdault les eût fait valoir davantage... Il ne faut qu'une toute petite toile à M<sup>lle</sup> Anna Morstadt pour attester ses dons, je veux dire sa maîtrise de coloriste ; je vous recommande ce tableautin excellent : *A l'heure du Maghreb*. Et, pour finir par un autre exemple avant de sortir de l'Orient, M<sup>lle</sup> Rondenay, avec sa *Juive de Constantine à la promenade* et son *Arabe de Constantine chez elle*, ne nous offre-t-elle pas en peu d'espace beaucoup d'expression caractéristique ?

Nous n'en avons pas fini avec les grandes toiles. Si je n'avais pas débuté par l'Orient, j'aurais tout d'abord parlé de M. Jules Joets, qui nous présente la plus grande de toutes : *L'Orchestre (Association symphonique de Saint-*

Omer). On se rappelle quels témoignages M. Joets nous a donnés depuis dix ans de son talent réfléchi, recueilli, et tout ce que contenait de sentiment son tableau du *Concert en province* l'an dernier, de ce sentiment fait d'observation intelligente, affectueuse et qui s'exprime selon le naturel. C'est le *naturel* répandu parmi tout l'ouvrage et si bien accordé à l'harmonie



L'ANACHORÈTE, PAR M. PAUL BUFFET  
(Société des Artistes français)

discrète et grave de la couleur, qui confère au tableau son unité et, l'on peut dire, son prestige. M. Joets, au reste, n'a rien peint de plus souple ni de plus large.

La musique, passion de M. Joets, a inspiré aussi M. Grün, M. Balande, et... j'allais dire M. Antonio Gonzalès Moreno ; mais pour celui-ci, c'est une autre affaire... M. Grün, dans son très bon envoi : *Un trio de Saint-Saëns*, a trouvé lui aussi, la vérité franche et simple, et cette page, qui s'agrément de la ressemblante présence de Saint-Saëns, et où le peintre a contenu à souhait sa verve d'exécutant, mérite le succès qu'elle a obtenu. Aussi bien l'*Improvisation* de M. Balande, auteur du *Beau jour d'été* d'il y a

deux ans, vous retiendra par son caractère de modernité et par l'agréable équilibre de la composition. L'auteur, sans oublier le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, a repris très heureusement le thème du *Concert champêtre* de Giorgione ; il l'a renouvelé sans cesser d'être lui-même.

Pour M. Antonio Gonzalez-Moreno, son *Jazz-band* (car voilà bien sa musique !) est peut-être la toile la plus « amusante » du Salon. Cette espèce



d' « Arlequine » si bizarrement attifée et qui danse son pas avec tant de brio, tout éclairée par un jet de lumière électrique, cependant que s'escrime l'orchestre nègre au second plan de la scène, vous verrez avec quel sens de



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> CHARLES PÉGUY, PAR M. JEAN-PIERRE LAURENS

(Société des Artistes français.)

la vie et de la réalité pittoresque, avec quelle justesse de mouvement l'a représentée M. Gonzalez-Moreno.

Et voici, sans musique, M. Antonio Ortiz-Echagüe. L'on trouve ses envois dans la première salle : le *Repas de midi*, le *Chemin de fer* ; et le plus grand, que nous reproduisons : *Jacob van Amstel chez moi*. M. Ortiz-



Echagüe est autrement coloriste que M. Gonzalez-Moreno, et il ne s'amuse pas à peindre les reflets en trompe-l'œil comme l'a fait si habilement celui-ci. Sa toile « hollandaise » de *Jacob van Amstel* est peut-être un peu grande, mais si l'on peut préférer, entre les trois, la seconde, où un jockey, près d'une amazone, impose une si belle note rouge, cependant la dernière citée a de quoi plaire par le pittoresque des types et de l'intérieur aussi bien que par une qualité d'humour très particulière. Toutes les trois, du reste, laissent



PORTRAITS, PAR M. A. DEVAMBEZ

(Société des Artistes français.)

apprécier la même liberté et vivacité de touche et une exceptionnelle richesse de palette soit dans les gris, soit dans les tons forts,

Avec M. Dervaux et son *Asile de vieillards* nous revenons à la réflexion et au *sentiment*. M. Dervaux a peint ces bonnes vieilles en leur quiétude avec une sympathie qu'il nous fait partager. Peu d'ouvrages ici ont cette vertu persuasive. Et la simplicité tranquille de la technique, la discrétion de la couleur, s'accordent à souhait au caractère de la composition. L'on aurait beaucoup de bien à dire du charmant et magistral tableau de M. Jules Adler (auquel la médaille d'honneur a été décernée) : *Printemps de Paris*, où une

théorie de petites communiantes semble, dans sa blancheur teintée du ciel bleu, le vivant symbole de la saison nouvelle, du *Lundi de Pâques dans un*



PORTRAIT DE S. M. MOULAY YOUSSEF, SULTAN DU MAROC

PAR M. JEAN PATRICOT

(Société des Artistes français.)

*parc romain* de M. J.-M. Avy, le meilleur ouvrage, le plus simplement expressif qu'on ait vu de lui, des *Blouses bleues* et de *l'Homme au bélier* de M. Ernest Fouard, qui dans ces peintures rustiques (dans la seconde singu-



lièrement) apporte une largeur d'interprétation et une entente du caractère tout à fait rares, sans compter ses mérites de coloriste. Et l'on doit mettre à part M. Bascoules pour son très beau sentiment de la *Sérénité* poétique : ses figures nues, amplement et substantiellement modelées, s'harmonisent à son paysage chavannesque avec une plénitude extrême, en une délicieuse tonalité de gris argentés ; et il y a dans les morceaux de nature morte, si largement



LES FANTÔMES, GROUPE EN PLÂTRE, PAR M. P.-M. LANDOWSKI  
(Société des Artistes français.)

traités, une rare distinction... A part aussi, M. Lagrange, de qui la tana-gréenne *Porteuse d'eau* a tant de séduction à cause de la grâce si énergique du dessin, de l'aérienne justesse de la lumière, de l'accord si parfaitement accompli entre la figure et le paysage... A part encore, M<sup>lle</sup> Jouclard qui, dans sa *Moisson*, où elle s'apparente à M. Zingg, témoigne une puissance qui, pour ainsi dire, fait éclater le cadre du tableau. Ce don de la synthèse décorative, joint à un tel sentiment naturaliste, désigne M<sup>lle</sup> Jouclard pour de plus grandes tâches...



Il ne faut pas oublier, entre les ouvrages d'importance, le *Portrait de famille* de M. Paul-Albert Laurens. C'est l'une des choses marquantes du Salon, l'une de celles où la volonté a le plus de part. M. Paul-Albert Laurens y a su associer dans un équilibre parfait le *familier* et le *décoratif*; il a tiré un charmant parti de la grâce « Second Empire » d'une robe à volants.

M. Martin-Ferrières est à peu près seul à représenter l'art religieux, et son tableau du *Christ* n'est pas négligeable, encore qu'il sente un peu trop le musée. Pour la peinture d'histoire, l'on ne voit guère à citer que M. Ch. Fouqueray, lequel illustre toujours avec fougue, avec pittoresque, nos victoires navales d'autrefois.

Il y a peu de tableaux de genre. Les plus petits sont signés de M. Saint-Germier et de M. Jean-Gabriel Domergue. Celui-ci nous donne une *Nonchalance* bien faite pour montrer sa facilité de pinceau : rare facilité, en effet, et qui convient dans ce cadre restreint; mais l'artiste n'a-t-il pas tendance à en abuser dans de plus grands ouvrages? On voudrait, selon l'intérêt qu'on lui porte, qu'il ne se prodiguât pas trop. Pour M. Saint-Germier, évocateur des *Bals masqués* de l'ancienne Venise, son *Rapport* nous dit qu'il n'a rien perdu de la distinction un peu grave de sa palette, ni d'ailleurs de son esprit très personnel. Un tableau où l'on respire et qui joint l'humour à la clarté, c'est *Médisances* de M<sup>lle</sup> Marguerite Grain. Dans le genre sérieux il n'y a rien de supérieur au *Réfectoire de la maison des Carmes* de M. Amédée Buffet. Dans le genre touchant, rien d'exquis comme le *Goûter sur l'herbe* de l'Écossais Gemmel-Hutchison. On se plaît toujours aux *Plages* animées d'enfants que peint avec souplesse



LE GÉNÉRAL GROSSETTI, STATUE EN BRONZE  
PAR M. H. BOUCHARD  
(Société des Artistes français.)

M. P.-M. Dupuy. Enfin le *Convalescent* de M. Canniccioni est une franche et charmante peinture.

Dans le « nu », nous avons déjà nommé M. Bascoulès. Nommons M. Trébuchet, de qui le *Bain* est d'une distinction certaine. Le morceau le plus substantiel est sans doute celui de M<sup>lle</sup> Marie Réol, qui a une palette richement nuancée. Mais aussi le torse féminin peint par M. Tancrede



JEUNE FILLE PRIANT  
STATUE EN MARBRE, PAR M. F. DESRUELLES  
(Société des Artistes français.)

Synave s'impose par la savoureuse plénitude du relief. C'est, au contraire, par la discrétion du coloris que nous séduit l'*Ève* de M<sup>lle</sup> Ripa de Roveredo, morceau plein de goût, voire de raffinement. Et pourquoi ne pas mettre au chapitre du nu les *Esprits des eaux* de M. Paul-Chabas ? Ces petites baigneuses blondes témoignent avec une grâce qui n'est qu'à elles, que l'auteur ne les a jamais caressées de reflets plus aériens.

Voici maintenant les paysages. Rien de frais comme les verdure de M. Quost, sinon celles de M. F.-A. Mercié et de M. Montézin. La fraîcheur est si rare aux « Artistes français » qu'il faut saluer ces excellents paysagistes.

M. Quost est, du reste, entre les maîtres d'aujourd'hui, l'un des plus sensibles que nous ayons depuis Corot. M. Montézin suit la même voie : ses trois toiles ont une plénitude d'effet dont on sera frappé. Pour la franchise et la simplicité il faut mettre à part M. Jacques Simon, M. Maurice Léonard, M. Baillergeau, sans oublier M. John Lavery et son magistral *North Berwick*. Pour l'harmonieuse sonorité des tons, M. Désiré Lucas avec ses *Rochers d'Ouessant* et son *Port*, M. Victor Charreton avec ses *Murs de pierre sèche* (effet de neige), et M. Fernand Maillaud avec son *Paysage de Corrèze* entre autres. M. l'abbé Paul Buffet se distingue par un sentiment poétique persuasif

dans son tableau de *L'Anachorète* et dans son *Vallon*. Et M. Louis Jourdan est singulièrement personnel dans ses paysages de l'Ain.

Nous reproduisons le *Portrait de M<sup>me</sup> Charles Péguy*, par M. Jean-Pierre Laurens. C'est sans doute le chef-d'œuvre du Salon. Cette simplicité ne se décrit pas ; elle s'empare de votre esprit et de votre cœur, elle est inoubliable à peine l'a-t-on vue. Jamais la palette de M. Jean-Pierre Laurens n'a été si volontairement dépouillée, et jamais avec si peu il n'a exprimé tant de caractère et de sentiment ; voilà, vraiment, la tradition de nos vieux maîtres.



PANTHÈRE NOIRE DE JAVA ET CYGNE NOIR  
GROUPE EN GRANIT, PAR M. A.-F. SEYSSSES  
(Société des Artistes français.)

On pourrait parler de tradition encore devant le *Portrait de famille* peint par M. Devambez avec une charmante bonhomie d'observation.

Et quelle maîtrise au portrait si naturel de M. *Henry Tenré* par M. Déche-  
naud ! Comme le visage est délicatement mis en lumière ! Les valeurs  
sont si justes que notre regard peut, pour ainsi dire, « faire le tour » du  
modèle... Le *Portrait de M. G.* par M. Marcel Baschet est, de même,  
d'un naturel parlant. M. O. Guillonnet ne perd pas de vue le vrai, lui non  
plus, même lorsqu'il cherche la couleur et son *Portrait de M<sup>me</sup> R.*, si lumi-  
neux en ses verts et ses bleus, a beaucoup de séduction. Quant à M. Ernest  
Laurent, il est le charme même dans son *Portrait de M<sup>me</sup> E. R.* ; son art  
« verlainien » « de la musique avant toute chose » n'a jamais été plus persuasif.



L'*Étudiante* de M. Friant et la *Vieille Bretonne* de M. Guinier sont des portraits aussi, et de fort bons portraits. (On a remarqué combien heureusement M. Guinier a élargi sa touche.)

Il faut voir encore l'effigie si puissamment caractérisée de M. *Léon Daudet* par M. Joron, le *Maréchal Pétain* de M. Dagnan-Bouveret. Il y a un portrait de femme par M. Edmond Suau où le sentiment s'exprime dans le modelé même ; et une *Tête à contre-jour* par M. Patissou est une petite merveille de délicatesse. Je n'oublie ni M. Bécot (*Portraits de MM. Jules Romains* et

*Valéry Larbaud*), ni M. Edgard Maxence et ses beaux dessins, ni M. Jean Maxence et ses délicats portraits d'enfants, ni M<sup>me</sup> Aufray-Genestoux, ni les charmantes miniatures de M<sup>me</sup> Nelly-Saint-Signy et de M<sup>lle</sup> Sonia Rouchine.

Entre les portraits officiels, ceux de M. Patricot se font tout de suite reconnaître. L'on verra de quelle verve il a « enlevé » de pied en cap M. le *Maréchal Lyautey*, non sans exprimer dans l'attitude, dans l'allure, le caractère même de l'illustre soldat. Au contraire, son *Portrait de S. M. Moulay Youssef, sultan du Maroc* est une effigie calme, bien que librement traitée : le morceau tout entier a autant de style que de naturel.

C'est aussi un morceau magistral que le *Cardinal Bourne* par

M. John Lavery. Et l'on ne saurait oublier le portrait si franc, si souple, du *Major General sir Charles Townshend* par l'Anglais Reginald-G. Eves, un élève de Legros, — non plus que le *Portrait de Thomas Hunt* par l'Écossais W.-S. Shanks.

Entre les peintres de fleurs, de natures mortes, d'intérieurs se recommandent M. Corlin, beau tempérament, MM. Calvet, Baudoin, Suau, Maxence, Patissou, Helluy, Jacques Bille, M<sup>lles</sup> Berrhagorry-Suair, Drumaux, MM. Paul Thomas, Boulard, de Bonnechose, de Martenne, M<sup>lle</sup> Marie Berton. Il faut mettre à part deux *Intérieurs* ; l'un, tout en gris blancs, de M. Jean-Pierre

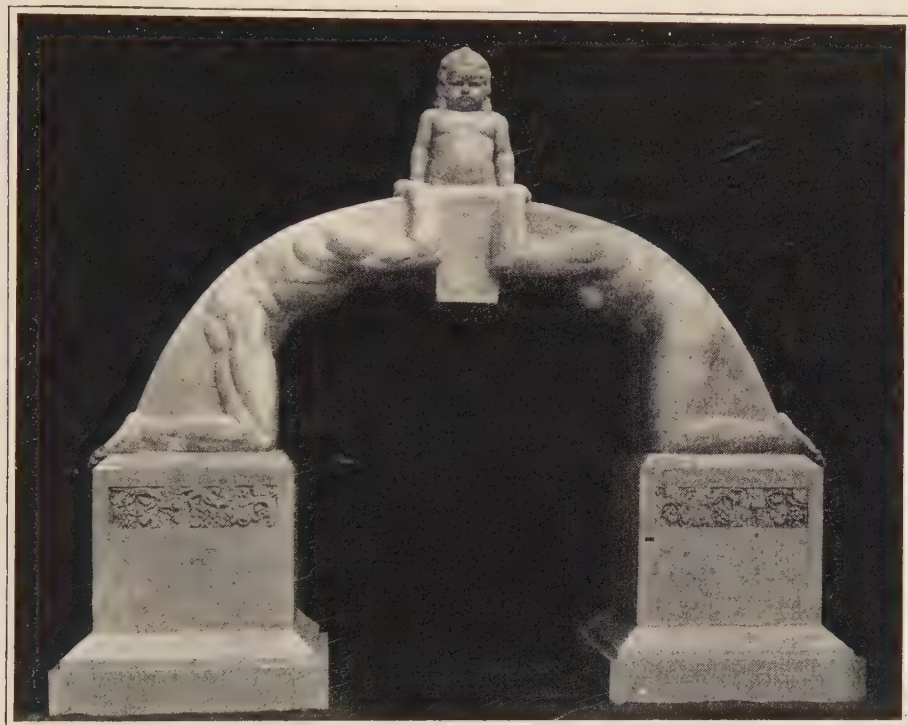


STATUE DE LÉON BONNAT  
BRONZE, PAR M. V.-J. SÉGOFFIN  
(Société des Artistes français.)

Laurens, d'une maîtrise tout à fait digne des Hollandais, l'autre de M<sup>lle</sup> Marie-Thérèse Maxence, peint d'une substance finement nuancée.

\*  
\* \*

A la sculpture, les *Fantômes* de M. Landowski, qui viennent d'obtenir la médaille d'honneur, ont fait sensation. C'est un groupe que l'on ne jugera bien que lorsqu'il aura trouvé sur un de nos champs de bataille, après avoir



LA CLEF DE VOÛTE, PLÂTRE, PAR M. RAYMOND RIVOIRE  
(Société des Artistes français.)

été traduit dans la pierre, un emplacement digne de la conception de l'artiste. Dans ce grand hall plein de statues de toute sorte, si peu fait pour le recueillement, il risque d'étonner au premier abord le regard du visiteur non averti. Mais dans la grande solitude qu'il peuplera, on peut s'imaginer quel sera son émouvant prestige. Cette sorte de résurrection plastique des héros, ce symbole matérialisé, M. Landowski l'a composé avec une intelligence et un sentiment digne des pensées ferventes qui le lui ont fait créer. Plus on considère son œuvre et plus elle s'impose à la conscience et à l'esprit.

L'une des belles compositions allégoriques est, dans sa simplicité familière, le *Retour de l'Alsace et de la Lorraine à la France* par M. Bouchard.

On y retrouve tout entier cet artiste inspiré des maîtres comme on le retrouve aussi dans sa statue de bronze du *Général Grossetti*, au visage si « bonhomme », à la corpulence si parfaitement « monumentale ».

Un important ouvrage de M. Raymond Rivoire a été remarqué : cet arc symbolique, cette *Clef de voûte*, que nous reproduisons et dont l'inspiration est aussi noble que sa réalisation est vigoureuse. Il faut souhaiter de la voir un jour réalisée dans la pierre.

Ce qui est remarquable dans ce Salon, c'est que cette dernière matière y est plus que jamais substituée au marbre. La *Jeune fille priant* de M. Desruelles et la *Jeanne d'Arc* de M. Maillard sont des exceptions, charmantes du reste. Mais voyez, depuis le groupe de *La Jeunesse et l'Amour* par M<sup>lle</sup> Heuvelmans, de qui la jeune maîtrise semble se défier un peu de la grâce, jusqu'aux *Oies* de M<sup>lle</sup> Piffard, d'un arrangement si décoratif, d'une exécution si vigoureuse et si large, tout ce que nos artistes ont confié à la pierre : je citerai seulement la figure de M. Grange, *Jeunesse*, celle du *Souvenir*, par M. Max Blondat, la stèle dédiée à Marius Plateau par M. Réal del Sarte, l'*Offrande* de M. Pierre Lenoir, la *Dentellière* de M. Busnel... Le granit noir a admirablement servi M. Seysses, témoin sa superbe *Panthère de Java*. Le bronze s'honore de la belle *Porte du Monument aux morts de la ville d'Agen* par M. Daniel Bacqué et de l'excellente statue de *Léon Bonnat* par M. Ségoffin, destinée à la ville de Bayonne.

ÉDOUARD SARRADIN

(La suite prochainement.)



GROUPE D'OIES  
PIERRE PEINTE (TAILLE DIRECTE)  
PAR M<sup>lle</sup> J. PIFFARD  
(Société des Artistes français.)



## QUELQUES ŒUVRES INÉDITES DE FRANÇOIS DUQUESNOY

---



L'AMOUR TIRANT DE L'ARC  
STATUETTE EN IVOIRE  
PAR FR. DUQUESNOY  
(Musée royal du Cinquantenaire, Bruxelles.)

François Duquesnoy, tant célébré encore au XVIII<sup>e</sup> siècle sous le nom de Fiamingo, tomba en discrédit quand, en France, le pédantisme de la nouvelle Académie répudia les grâces de l'ancien régime. Il jouit aujourd'hui d'un retour de vogue ; les historiens de l'art mettent en lumière le rôle qu'il joua dans l'évolution de la sculpture au début du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est une sorte de revanche, en vérité, dont porte témoignage l'article substantiel du dictionnaire de Thieme-Becker<sup>1</sup> où l'excellent archéologue Sobotka, décédé depuis, condensa, en même temps que ses propres découvertes, à peu près tout ce que nous savons de lui. Il reste à faire cependant et pour caractériser son génie et

pour déterminer la qualité de son influence. Ce qui suit est une contribution à ces recherches encore nécessaires.

1. Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, t. X, p. 118-193. Il vient de paraître dans *Rome et Belgique*, publication de l'Institut historique belge de Rome, vol. II, une biographie du Fiamingo par M. Em. Dony dont je n'ai pu prendre encore connaissance que par un compte rendu du *Bulletin philologique et historique* (décembre 1921, p. 74).

\*  
\* \*

Nous étudierons d'abord celui que, de son temps, on appelait « *il fattore d'amori* », surnom dérisoire pour les uns, qui étaient jaloux de son succès, titre élogieux pour les autres, qui admiraient sincèrement ses multiples *putti* et dont la postérité, en définitive, ratifia le jugement. Bellori<sup>1</sup>, le biographe de Duquesnoy, a énuméré de ces œuvres celles qui avaient suscité l'applaudissement le plus chaleureux. Elles ne sont pas toutes connues. Il en est une notamment, citée à la fin, *L'Amour tirant de l'arc*, que Sobotka lui-même ne paraît pas avoir identifiée.

*L'Amour* était nu, dit Bellori — *ignudo dal naturale* — et lançait des flèches. Une de ses jambes était soulevée en arrière, ses regards étaient fixés sur le but, « et tant François s'en réjouissait l'âme, tant prévoyait-il qu'en ce marbre il laisserait la marque ultime de son ciseau qu'il n'en pouvait détacher ni les yeux ni la main, qu'il ne pouvait jamais assez le regarder et le retoucher. » Il fallut bien pourtant s'en séparer. La petite statue, cédée à Tommaso Bocchera, partit pour l'Angleterre. Elle y est peut-être encore mais on ne sait où, au juste. Nous pensons qu'un ivoire du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, en offre une image qui, pour être minuscule, n'en est pas moins intéressante.

Elle a 0<sup>m</sup>11 de hauteur<sup>2</sup>. L'Amour est représenté, selon l'habitude du maître, comme un enfant d'âge encore tendre — *alle forme tenere de' bambini* — et qui, debout, une jambe fléchie en arrière, tend vers le ciel, avec une naïveté, une conviction également charmantes, un arc menaçant. Simple réduction, sans doute, petit bibelot d'un travail médiocre, mais qui reflète cependant tout l'esprit du maître et tout son métier. Nous y retrouvons, en effet, la tête un peu forte et les bonnes joues qu'il donnait, comme il convient, à des enfants de cet âge. Voici les cheveux soyeux dont une mèche retombe sur le front et caresse le sourcil avec une sorte de fantaisie héroïque, les reins bien râblés, les jambes modelées grassement. Admirez surtout la pose, si fière, si résolue ! Décoche-t-il ses flèches aux oiseaux, aux étoiles ? Ce n'est plus Cupidon, mais Phébus Apollon ; c'est l'un et l'autre à la fois, une aimable création de l'antiquité dont un esprit moderne, avec beaucoup d'adresse, transformait l'esprit et renouvelait la forme.

Dans certaines de ses petites œuvres, Duquesnoy se montrait un peu timide à l'égard des modèles antiques. Une statuette en cire du Victoria and Albert

1. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, architetti moderni* (1672), 2<sup>e</sup> éd. (1728), p. 159.

2. Publiée une première fois par J. Destree, *Catalogue des ivoires du Musée du Cinquantenaire*.

Museum<sup>1</sup> (haut. 0<sup>m</sup>14) évoque assez exactement les *amoretti* de l'époque hellénistique : petits hercules, athlètes en miniature, plus vigoureux que ne le laissent paraître leur taille et leur chair enfantine, — et Donatello, me semble-t-il, travaillait de cette manière. Mais, d'ordinaire, le Flamand s'émancipe, il donne de la petite enfance une interprétation d'un charme original, due à la seule observation du réel et qui s'oppose également aux conceptions des anciens et à celles de ses prédécesseurs en Italie.

A quoi comparer, par exemple, le délicieux *Enfant tenant un livre*, une terre cuite haute de 0<sup>m</sup>09, qui se trouve également au Victoria and Albert Museum ? Beau bébé, dites-vous, bébé magnifique en qui le sang, comme une sève abondante, baigne les nerfs, nourrit les muscles et dont la santé s'atteste par la chair ferme, la peau fine et fraîche, aux plis rosés. Soit. Mais que Bébé a peu cure de ces louanges prosaïques ! Ne voyez-vous pas ce qu'il fait ? La chose obscure, mystérieuse qui aspire longuement les regards de son père, d'où sa mère fait jaillir d'éblouissantes histoires, il a osé la prendre, lui, Bébé, et la chose ne lui a point fait de mal.

N'est-il pas un homme ? D'ailleurs, cette chose — ce livre, comme ils disent — il sait comment on l'ouvre, par où il faut la prendre, à quelle distance il convient de la tenir des yeux... C'est admirable, mais les autres, les grands, comprendront-ils ? Bébé connaît là des minutes sublimes traversées seulement de grandes inquiétudes. Qui ne l'a vu vivre, cet acteur ingénu ?

Les anciens, dans leurs *Amoretti*, composent plus qu'ils n'observent, subordonnent la vie à un type consenti, à un décor usuel. Les artistes de la



STATUETTE EN CIRE PAR FR. DUQUESNOY  
(Victoria and Albert Museum, Londres)

1. Je dois la connaissance de cette petite œuvre et de la suivante à M. Eric Maclagan, très sûr connaisseur du Fiamingo, qui veut bien me permettre de les publier et à qui j'exprime ici ma sincère reconnaissance.



Renaissance, un Raphaël, un Corrège, font de ces créatures gracieuses le pur miroir de leur idéal. Duquesnoy, après quelques-uns de ses contemporains, mais mieux que tout autre, découvre en ses petits modèles la beauté encore inobservée ou, du moins, encore inexprimée à ce point de l'âme enfantine et de ses manifestations extérieures. Il rajeunit encore ses personnages, accuse jusqu'à l'extrême le contraste amusant de leur faiblesse physique et de leur ambition démesurée. C'était leur conférer dans l'art un rang, une indépendance, une dignité, dont nulle part, jusque-là, ils n'avaient joui.

\*  
\*  
\*

L'antiquité, qui rendit à l'Italie le culte des Amours, lui inspira aussi le goût de la pastorale et des Bacchanales. Les scènes de ce genre exécutées par François Duquesnoy étaient célèbres <sup>1</sup>. Il faut consulter ici Bellori et Sandrart <sup>2</sup>.

Tous deux citent avec éloges le bas-relief où François avait interprété la scène qui forme le début de la VI<sup>e</sup> églogue ; Bellori le décrit soigneusement — et ceci importe, comme on le verra, à la suite de cet article. Or donc, Silène, ivre encore du vin qu'il avait bu la veille, son canthare gisant de-ci, sa couronne de-là, dort profondément à l'entrée d'une grotte. Deux satyrisques surviennent et, des pampres dont le joyeux vieillard couronnait sa tête, ils le garrottent, bras et jambes, tandis que la nymphe Églé, la timide Églé, vite accourue, lui barbouille le visage de mûres juteuses. Ainsi fit Duquesnoy, mais non sans ajouter encore quelque agrément à une scène déjà si joviale : de petits satyres piquaient l'âne de Silène pour le forcer à se lever ; deux enfants formaient un groupe, l'un portant une tasse à ses lèvres *per bere*, l'autre lui tenant le bras pour l'en empêcher. « Cette composition », dit Bellori, « devait être exécutée en marbre ; le modèle original se trouve aujourd'hui dans le cabinet fameux du commandeur Cassiano del Pozzo. »

On peut dire que jusqu'aujourd'hui aucun monument ne nous avait restitué un peu fidèlement ce petit chef-d'œuvre de Duquesnoy. Récemment, M. Oldenburg montrait bien le *Sommeil de Silène* sur une plaquette en bronze du Musée de Berlin <sup>3</sup>, mais, pour ne pas parler d'autres défauts, il y manque le groupe de l'âne et celui des enfants à la tasse. Il est vrai aussi que parmi six beaux ivoires sculptés du Victoria and Albert Museum, tous dérivés

1. Voir les bas-reliefs énumérés par Sobotka et qui se trouvent à Londres, Florence, Munich.

2. *Teutsche Akademie* ; Nuremberg, 1675, in-fol., t. II, p. 348.

3. R. Oldenburg, *Die Plastik im Umkreis von Rubens (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XL (1919), p. 17).*

de bas-reliefs exécutés par Duquesnoy<sup>1</sup>, on trouve celui qui nous occupe. Mais la transposition y est bien peu exacte. Le *Sommeil de Silène* fait un tout à lui seul sur une plaque séparée et, de même, le groupe de l'âne. Cela ne put se faire, assurément, qu'à force d'adjonctions, de remaniements et de remplissage. Certains détails — la vigne, la grotte, — indiqués par Bellori, ne s'y retrouvent pas. Et surtout aucune confiance ne pouvait être accordée aux paysages variés qui meublent les fonds dans les six plaques. On y remarque des plans successifs marqués par des arbres, des buissons, des cotéaux, des baraques, le tout formant un bas-relief illusionniste dont le Flamand, certes, n'eut jamais l'idée et que Bellori aurait signalé. C'est donc avec raison que M<sup>me</sup> Tietze-Conrat<sup>2</sup>, rappelant la plaquette de Berlin et publiant les deux ivoires de Londres, pouvait dire que nous n'avions pas conservé la scène virgilienne interprétée par Duquesnoy.

Elle existe cependant, et cela dans une très belle œuvre que nous avons eu la bonne fortune d'examiner chez son possesseur, le baron Henri Lambert de Rothschild, à Bruxelles<sup>3</sup>.

C'est un panneau rectangulaire de bronze, en partie doré, mesurant 1<sup>m</sup>05 de largeur, 0<sup>m</sup>53 de hauteur, 0<sup>m</sup>03 d'épaisseur, et dont l'origine se révèle au premier coup d'œil aussi bien que la date : il a la composition riche en cuivre, la patine chaude et brillante des bronzes italiens du xvii<sup>e</sup> siècle. Même la dorure est ancienne sans qu'on puisse préciser davantage. Et c'est bien la scène que Bellori a



ENFANT TENANT UN LIVRE  
TERRE CUITE, PAR FR. DUQUESNOY  
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

1. Il faut noter parmi eux les *Enfants à la chèvre*, dont une réplique en bronze se trouve dans la collection Dutuit.

2. M<sup>me</sup> Tietze-Conrat, *Zum Werke des Fiamingo* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XXXI (1920), p. 152).

3. Nous croyons savoir que le bas-relief en question appartient naguère à Jacques Lebaudy et fut vendu après sa mort avec ses collections.

décrite avec les deux scènes de Silène endormi et de l'âne rétif non pas rapprochées, mises bout à bout, mais fondues en un seul ensemble. Tout y est : la grotte, la vigne, les enfants à la tasse ; il y a seulement un personnage de plus : un homme — un satyre sans doute — dans la force de l'âge, vigoureux, bien musclé et qui prête main forte aux *satiretti* dans le groupe de l'âne. Serait-ce un détail ajouté après coup ? Non point, car aucune figure n'est plus nécessaire au groupe que ce robuste sylvain ; elle l'étoffe, elle le consolide au point d'en devenir inséparable, d'où l'on peut conclure que Duquesnoy lui-même lui avait assigné son rôle et sa place.

Tout, du reste, dans le bas-relief, indique le premier jet. Outre la compo-



LE SOMMEIL DE SILÈNE  
BAS-RELIEF EN IVOIRE, PAR FR. DUQUESNOY  
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

sition pleine et ferme, quelle science dans la structure des charpentes, le modelé des chairs, quelle vigueur et quelle aisance dans le mouvement ! Il n'est pas jusqu'aux plus minimes détails des figures, des accidents du terrain, qui n'y rappellent le travail propre du modelleur, où ne persiste, en quelque sorte, la marque de ses outils et de ses doigts. Nous avons affaire à une fonte, contemporaine, on peut le croire, de l'original en terre cuite conservé autrefois dans le cabinet du commandeur Cassiano del Pozzo.

Après Virgile, Philostrate. Celui-ci, dit Bellori, décrivit les *fanciuletti* des Grecs « *nel immagine del ginoco degli Amori* ». Effectivement, l'une des *Images* de Philostrate est consacrée à la description d'un tableau fictif ou



réel représentant des Amours se lançant des pommes<sup>1</sup>. Plus d'un artiste de la Renaissance l'imita et Titien, notamment, dans sa *Fête de Vénus*, aujourd'hui au Musée du Prado, mais qui se trouvait, au xvii<sup>e</sup> siècle, à la villa Ludovisi. Duquesnoy et Poussin, amis inséparables, l'y virent ensemble et la copièrent pareillement. C'est même alors, et dans des travaux ainsi partagés, que Poussin initia le jeune Flamand au grand style<sup>2</sup>.

Mais Philostrate subtilise : « φιλία ταῦτα, ὦ παῖ, καὶ ἀλλήλων ἡμερος » (« Tout cela est signe d'amitié, mon enfant, et désir mutuel, car jouer avec des pommes, qu'est-ce sinon le commencement d'aimer ? »). Qu'on se rappelle ici



LE SOMMEIL DE SILÈNE  
BAS-RELIEF EN BRONZE, PAR FR. DUQUESNOY  
(Collection du baron Henri Lambert de Rothschild, Bruxelles.)

les amants puérils de Longus et leurs jeux incertains. Le xvi<sup>e</sup> siècle subtilisa, tout comme Longus et Philostrate, sur le même sujet gracieux.

Philostrate raconte encore que sur le même tableau se voyaient deux *putti* luttant avec acharnement au milieu d'un cercle de jeunes spectateurs. Et cela aussi était symbole d'amour, et nos Italiens du xvi<sup>e</sup> siècle ne s'y trompaient pas, ainsi qu'en témoignent les fameux *Amours luttants* d'Annibal Carrache au palais Farnèse<sup>3</sup>.

Duquesnoy avait donc de quoi tenir quand il composa son bas-relief, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, sous la forme de deux enfants en

1. *Philostratorum et Callistrati opera*; Parisiis, ed. Didot, 1878, p. 343, "Ἐρωτες.

2. Passeri, *Vite dei pittori, scultori, architetti*, éd. de 1772, p. 83.

3. Cf. l'étude de H. Tietze dans le *Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des allerh. Kaisers-hauses*, t. XXVI (1909), p. 83 et 89.

bataille. Bellori l'a décrit ; M<sup>me</sup> Tietze-Conrat<sup>1</sup> a publié le bas-relief qui le représente au palais Spada. Le sculpteur avait suivi le texte de Philostrate en y ajoutant, selon son habitude, quelques traits d'esprit ; celui-ci, par exemple : un troisième enfant, arbitre du combat, brandissait au-dessus de la tête du vainqueur, une couronne de laurier, « *in premio di vittoria immortale* ».

Un des ivoires de Londres reproduit ce groupe, mais affadi aussi bien dans les détails inventés que dans l'exécution. Je l'ai retrouvé dans des médaillons en marbre, de travail très médiocre, mis dans le commerce, l'an dernier, à Bruxelles.

Rien de flamand, comme on le dit souvent, dans de telles compositions. Duquesnoy n'avait d'yeux que pour Rome et l'antique. Et je me demande si, pour les *Amours luttteurs*, il n'utilisa pas tel bas-relief de la galerie Giustiniani. Ce bas-relief, il le connut sûrement, puisqu'il fut gravé entre 1628 et 1631 dans le volume de la *Galleria Giustiniani* dont Sandrart dirigeait l'exécution et auquel lui-même collaborait. Il ne fit que s'en inspirer ou, comme dit Bellori « *ne vario l'invenzione* ». Son imagination avait besoin d'être stimulée, il ne copiait jamais.

\*  
\* \*

Au fait, ses procédés de composition, nous les découvrons au plus juste dans un groupe en bronze de *Mercure et l'Amour*, œuvre importante, ce me semble, pour l'intelligence de son art.

« François », nous dit Bellori, « fit pour le prince Giustiniani un Mercure haut de trois palmes environ qui se retourne et se plie en arrière, regardant un petit Amour qui lui attache aux pieds des talonnières ; ceci en même temps (*in accompagnamento*) qu'un Hercule antique en métal. Après, il fit comme pendant (*compagno*) au Mercure un Apollon dans la pose et l'attitude de l'Antinoüs du Belvédère. »

Quelques remarques : l'Hercule étant de métal, autant dire de bronze, le Mercure l'était sans doute aussi. Quant à l'Apollon, il procédait de cet *Hermès* du Belvédère qui fut regardé à bon droit comme le plus beau des « Praxitèle » jusqu'au moment où fut retrouvé l'*Hermès* d'Olympie. Duquesnoy, qui choisit pour modèle de sa *Sainte Suzanne* l'*Uranie* du Capitole, décidément avait du goût. Mais revenons à son œuvre.

Quand fut-elle exécutée ? Nous pouvons répondre en toute assurance : entre 1628 et 1631. C'est Sandrart, en effet, qui mit Duquesnoy en relations avec le marquis Giustiniani, après l'avoir fait entrer à son service en vue du travail

1. *Loc. cit.*

à exécuter pour la publication de la *Galleria*. Or, le graveur de Francfort arriva dans la ville des Papes en 1628, ses deux volumes de la *Galleria* furent publiés en 1631 ; et qu'y trouve-t-on, gravé par Mellan et seule œuvre moderne au milieu de tous les antiques composant les collections du noble romain ? Le groupe de *Mercure et l'Amour* par Duquesnoy.

Grâce à cette gravure, M<sup>me</sup> Tietze-Conrat<sup>1</sup> restitua sans hésiter au sculpteur bruxellois les deux bronzes de la galerie Liechtenstein, à Vienne : *Mercure et Cupidon*, *Apollon et Cupidon*, pendants dont Bellori nous a dit l'origine. Malheureusement, le premier des deux groupes n'est plus intact : l'*amoretto* a disparu. L'œuvre complète est au Louvre au milieu des objets faisant partie de la collection Schlichting, et l'aimable libéralité de M. Marquet de Vasselot nous permet de la publier ici<sup>2</sup>.

Le groupe a l'aspect ordinaire, brillant et patiné, des bronzes italiens de l'époque. Sa hauteur est de 0<sup>m</sup>66 — trois palmes, — et voici l'Amour, le *bambino* naïf, important, espiègle dont la gravure de Mellan avait conservé le souvenir. Une seule différence : dans le bronze



MERCURE ET L'AMOUR  
GROUPE EN BRONZE, PAR FR. DUQUESNOY  
(Musée du Louvre.)

du Louvre Hermès se penche à gauche ; dans la gravure, à droite. C'est

1. Dans le *Kunstgeschichtliches Jahrbuch*, 1917. Cf. Eric Maclagan, *Burlington Magazine*, t. XXXVI (1920), p. 234.

2. Ce bronze n'a pas échappé à l'attention de M. Seymour de Ricci dans son catalogue de l'exposition d'objets d'art organisée à l'Hôtel de Sagan en 1913 (Paris, Eggimann, 1913), mais à lui seul convenait le nom de Duquesnoy. Le petit bronze reproduit pl. XXIX et d'autres pareils sont, en quelque sorte, une contrefaçon du maître.



que la planche de cuivre reproduisait exactement le modèle ; retournée pour l'impression, les côtés se trouvèrent renversés. On ne saurait parler ici d'imitation, de copie plus ou moins fidèle : le bronze du Louvre ne peut être que l'original ou une réplique exécutée à Rome au xvii<sup>e</sup> siècle. La fonderie pontificale répandit ainsi plusieurs œuvres de Duquesnoy. Mais quelle est donc l'importance particulière de celle-ci ? C'est qu'elle montre, bien mieux encore que les précédentes, comment le sculpteur en usait avec ses modèles antiques.

Il réinventait le sujet, selon le mot de Bellori. Cela signifie que, respectueux des formes consacrées, il ajoutait du piquant aux figures ; d'une statue qui ne valait que par sa seule beauté, il faisait un personnage préoccupé de jouer son rôle. Le groupe, chez les anciens qu'il prenait pour guides, était monumental, il le rendait anecdotique ; la figure isolée ne gardait son intérêt qu'à la condition de traduire par toutes sortes de recherches un action facilement intelligible, mais encore inconnue, ou bien quelque histoire courante de la mythologie où elle se montrait sous un aspect imprévu. La curiosité était renouvelée par la surprise. Il était bien rare que celle-ci n'entraînât pas une sympathique admiration.

Et, sans doute, le xvi<sup>e</sup> siècle n'avait pas ignoré ces adaptations de l'antique, mais il les assaisonnait de pensée, de fermeté, non d'esprit. Il ne se piquait pas de mettre en scène l'image exacte de telle ou telle statue déterminée ; surtout il se fût bien gardé, je crois, de la lancer, cette pauvre statue réveillée de son sommeil séculaire, dans le tourbillon du monde. Il a fallu Bernin pour transformer en un coureur de galantes aventures le Phébus orgueilleux du Belvédère.

Trop d'esprit, c'était l'esprit du temps. Duquesnoy, ici même, en fut victime lorsque, dépouillant l'Hermès hellénique de sa calme grandeur, il le soumit aux caprices d'un *amorello* qui fait l'important et qu'on finit par trouver bien désagréable à force de se heurter partout à lui sous l'aspect d'un indispensable officieux. Au surplus, il se caché sous ce compagnonnage un trait d'esprit encore, une pointe... En vérité, l'intérêt du groupe est ailleurs, dans un problème essentiellement plastique et qui, toujours résolu, se reproduit à chaque époque sous une forme nouvelle : le problème de l'équilibre en fonction de l'attitude et du geste.

Mercure, penché en arrière, se recourbe à la façon d'un arc fortement bandé ; le buste se tord dans le même sens que la tête, la même direction que le regard ; un bras, que prolonge le caducée, se découpe finement dans l'espace et fait l'office de balancier. Il y a là de la souplesse, une élégance désinvolte, non sans charme et l'on peut ajouter que la pose, quoique un peu aventureuse, n'était pas condamnable en soi. Rechercher une construction savante, des

rythmes animés, un jeu de lignes harmonisé dans le nombre et la vérité, déplacer le centre de gravité de son axe habituel et le reporter en arrière hors du tronc et des hanches de telle sorte qu'il fût, par rapport à la ligne arquée du corps, une corde tendue et vibrante comme elle, c'était une invention subtile et propre à fortifier la nouvelle esthétique. Les anciens, et Lysippe particulièrement, n'avaient-ils pas procédé ainsi ? N'y avait-il pas déjà, au xvi<sup>e</sup> siècle, l'exemple de Jean Bologne ? Malheureusement, la contre-partie du groupe, au côté droit, ne répondait pas à ces qualités par un mérite égal ; elle décrit un porte-à-faux dont les inconvénients sont palliés par un subterfuge qui est aussi du remplissage : l'arbre-support, au sommet duquel vient s'appuyer le bras vertical. Et voici ce que les anciens, certes, n'auraient pas fait : l'Amour s'éloigne à l'excès du visage qu'il regarde, il ne s'y rattache que par un chemin tortueux, barré d'obstacles ; petite masse menue et lointaine, oubliée sur le sol, on dirait que le dieu, gigantesque à son prix, va le halier à sa suite.

Et pourtant Duquesnoy eut raison. La tentative de vouloir renouveler l'antique tout en lui rendant un culte, l'ambition de dévoiler à la statuaire une beauté, une vie originales, cela ne valait-il pas le risque à courir d'une attitude compliquée ou d'un geste disgracieux ? Sollicité par des sujets plus amples, plus généreux, l'artiste sut bien dépouiller l'esprit et trouver l'éloquence, rester pathétique tout en continuant de professer pour les anciens la même obéissance : à ce point qu'il fut salué par ses contemporains comme un chef d'école, qu'ils opposaient au Bernin.

Ce fut la *Sainte Suzanne* de Notre-Dame-de-Lorette, à Rome, muse décente qui répète, comme un écho, la plainte des héroïnes du Tasse, le *Saint André* de la basilique vaticane, nouveau Laocoon qui, dans les supplices même, témoigne de son impérissable amour. Et ici le sculpteur réalisa vraiment son vœu de marier l'antique au moderne, d'incorporer l'héroïsme chrétien aux formes harmonieuses de la Grèce et de Rome. A sa façon, il créait, lui aussi, des Andromagues et des Polyeuctes... Peut-être convenait-il de terminer par l'évocation de ces grandes images une étude consacrée principalement à ses petites œuvres, aux « menutés » qu'il avait inventées en sa jeunesse et qu'il aima jusqu'à sa mort.

## CHRONIQUE MUSICALE

---

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *La Khovanchtchina*, drame musical populaire en cinq actes, de M.-P. Moussorgsky, terminé et orchestré par N.-A. Rimsky-Korsakov ; traduction française de R. et M. d'Harcourt.

OPÉRA-COMIQUE : *Le Hulla*, conte lyrique oriental en quatre actes, poème de M. André Rivoire, musique de M. Marcel Samuel-Rousseau.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS : *Ciboulette*, opérette en quatre actes, de MM. Robert de Flers et Francis de Croisset, musique de M. Reynaldo Hahn.



DANS sa brève préface à la partition de la *Khovanchtchina*, Rimsky-Korsakov nous apprend que le scénario primitif différait sensiblement du poème actuel, qui d'ailleurs eût vraisemblablement comporté de nouvelles modifications si la mort de Moussorgsky n'y avait apposé un point prématurément final. Rimsky consacra son été de 1882 — donc un peu plus d'une année après la mort de son ami — à instrumenter et à remanier cet ouvrage, dans lequel bien des épisodes exigeaient une sévère revision : « Il y avait bien des choses à refaire et à recomposer », écrit-il ailleurs, « je trouvais un assez grand nombre de scènes inutiles ou hideuses et faisant longueur aux 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> actes. Au 5<sup>e</sup> acte, par contre, il manquait une grande partie et le reste était à peine indiqué. » En somme, la part du reviseur est très ample, mais il est extrêmement malaisé d'en évaluer l'importance exacte.

« Drame populaire », la *Khovanchtchina* devait nous ramener à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, alors que la mort du tsar Féodor ouvre une ère de lutte entre la sœur et le frère aîné, soutenus par le prince Ivan Khovansky, d'une part, et le parti du tsar Pierre, animé de tendances réformatrices, de l'autre. Malheureusement, Moussorgsky, occupé d'ailleurs par la composition de cette *Foire de Sorotchinetz* qu'il « cuisinait » à la hâte pour en tirer un peu d'argent dont il avait grand besoin, bâtit non moins hâtivement son nouveau drame, auquel firent défaut quelques uns des principaux personnages. En revanche, une assez peu intéressante histoire d'amour y venait prendre place, au détriment de l'ensemble. De plus, certaines scènes épisodiques sont longuement développées, tandis que d'importants éléments se trouvent fâcheu-



sement réduits. Bref, il n'y a là qu'une série d'esquisses se rapportant à ce que Pierre le Grand devait envelopper dans le nom collectif de *Khovanchtchina*, en mémoire de ces Khovansky définitivement vaincus par lui avec ces « Vieux-Croyants » dont se composait leur armée.

Toute cette action est gauchement exposée et lourdement poursuivie. La suppression du deuxième acte, décidée, l'on ne sait pourquoi, par la direction de l'Opéra, n'est sans doute point de nature à l'éclairer, mais je ne pense pas non plus qu'elle l'ait obscurcie. Même, s'il faut parler sans détour, je préfère cette suite de frustes images à une pièce « bien faite », et donc trop européenne. Mieux construite, celle-ci eût été moins frappante et, pour tout dire, moins russe. Après tout, les protagonistes sont bien vivants, le brutal et orgueilleux Khovansky, l'amoureuse et mystique Marthe, le boïard Chaklovity, agent du tsar et adversaire des « Vieux-Croyants » le chef de ceux-ci enfin, le noble prêtre Docithé. Mais, plus vivants, plus importants qu'eux, voici les véritables personnages, ou plutôt un seul aux multiples aspects : paysans orthodoxes, *streltsy*, femmes du peuple en qui se reflète l'âme innombrable et indéchiffrable de la vieille Sarmatie. C'est d'eux, c'est pour eux, qu'est écrit le poème, tout inachevé et délabré qu'il soit ; et combien plus encore la musique qui l'anime et le vivifie !

Il n'y faut pas chercher la somptueuse richesse, les éblouissantes colorations de *Boris Godounov* ; assurément moins imposante, elle n'est pas moins impressionnante. Sa domination s'exerce plus lentement, mais avec une irrésistible emprise. Aucune page peut-être n'est à cet égard plus significative que l'*Introduction* du premier acte. Sous un murmure des violons et des flûtes s'ébauche une mélodie prononcée par le hautbois, auquel se substitue bientôt la clarinette. Avec le soleil levant qui vient dorer les coupoles des églises, un second thème se dessine, que chantent les instruments à vent soutenus par les harpes. Puis soudain il s'amenuise, dispersé entre des timbres divers, et disparaît, laissant la place aux dialogues ensommeillés des *streltsy*. On peut citer aussi l'air de Chaklovity, dont la véhémence prière en faveur de la patrie opprimée rappelle le candide noblesse de Glinka dans *La Vie pour le tsar*. D'autre part, toute la mystérieuse volupté de l'Orient semble palpiter dans les danses des Persanes charmant la lourde inconscience du prince Khovansky. Une phrase en mode mineur, entamée par le cor anglais et reprise par les violons, que viennent bientôt renforcer le hautbois et la flûte, tresse sa guirlande magique autour du boïard assoupi<sup>1</sup>. Une indicible tristesse s'en dégage, qui fait songer à ces joies funèbres exprimées par les quatrains d'Omar Khayyâm. Ensuite le mouvement s'anime sur un rythme sautillant, un moment interrompu lorsque revient le thème initial, puis s'excitant de plus en plus jusqu'à l'accord final. Quelques instants encore, et le prince tombera sous le couteau d'un meurtrier ; un seul cri, suivi de l'ironique rappel d'un chant de buveur, et, sans « effet » inutile, la toile tombe.

Mais surtout ce sont les chœurs qui forment la plus rare substance de ce drame

1. Rappelons que ces danses furent instrumentées par Rimsky-Korsakov (durant la vie de Moussorgsky et avec son approbation).

musical. C'est le peuple saluant Khovansky ; ce sont les *streltsy* chantant le vin à pleine gorge, puis leurs femmes les injuriant de même. Non pas, entendez bien, les ensembles de buveurs correctement ivres, tant de fois ouïs sur les scènes lyriques, grands seigneurs, soldats ou paysans ; mais les élucubrations collectives de l'ivresse populaire, « la bonne, celle du plaisir », ainsi que la nomme le Figaro de Beaumarchais.

Mais voici qu'au-dessus de tous ces rassemblements de voix hurlantes, piaillantes ou grognantes, vient planer l'union des voix s'élevant vers le ciel. Le chorège inspiré qui les guide, Docithé, chef des « Vieux-Croyants », n'est point de la famille de ces « grands-prêtres », d'ailleurs estimables, personnages traditionnels et dignes de toute confiance, qui, dans nombre d'opéras, figurent un personnage conventionnel apparenté à Mathan, le « prêtre apostat » d'*Athalie*. Vous en trouvez de notables exemplaires dans les *Pêcheurs de perles* de Bizet, dans la *Thamara* de Bourgault-Ducoudray, et surtout — admirablement campé — dans le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Mais Docithé, lui, est un apôtre, dénué de tout fanatisme, un humble et simple chrétien, et c'est ce qu'exprime si humainement la franche spontanéité de ses discours « dépouillés d'artifices », et passant avec une naturelle aisance de l'accent familial à l'accent sacerdotal.

Et ce sont les mêmes traits qui caractérisent les chants de ses disciples. Ne cherchez ici ni le style, ni la construction ni le merveilleux développement dus à l'art d'un Bach ou d'un Hændel. Ces fidèles, qui vont périr volontairement sur le bûcher, exhalent simplement leur foi, et leur prière finale, leur cri d'espérance et d'adieu, est illuminé d'une intense et indéfinissable clarté.

En résumé, l'effet produit par cette musique me paraît assez bien symbolisé par ce que l'on raconte du poète romantique Alexis Tolstoï, lequel, voulant offrir des vers à la femme aimée, fit venir d'au-delà de l'Oural un chamelier kirghiz qui tirait de son chalumeau une antique et anonyme mélodie, lentement déposée dans sa mémoire, à travers celle de ses aïeux, par les êtres et les temps disparus. Nul poème n'aurait pu égaler cette mélancolique évocation sonore. Et il se pourrait bien que Moussorgsky, dans telles pages de sa *Khovantchitchina*, en eût conservé — ou retrouvé — et amplifié l'écho.

Remercions le directeur de l'Opéra de nous avoir offert cette œuvre singulière, imparfaite, obscure — mais combien émouvante ! M. Koussewitzky la dirige avec un soin, une précision, une intelligence remarquables. M. Journet ne chante pas seulement — et fort bien — le rôle de Docithé, il le joue ou, plutôt, le vit. M. Huberty est un farouche et truculent prince Khovansky, dont le fils, antipathique et piteux, est représenté par M. Goffin, qui le sauve dans la mesure du possible. M. Duclos (Chaklovity) possède une très belle voix et une saine diction ; on peut seulement regretter son manque de déférence à l'endroit de la mesure. Enfin, M<sup>lle</sup> Lyse Charny, chargée du rôle assez lourd de l'amoureuse et dévote Marthe — moins dévote pourtant qu'amoureuse, — y déploie de belles qualités scéniques et vocales. M<sup>lle</sup> Laval, en qui s'incarne la jeune luthérienne Emma, vaut mieux que son personnage. Et je tiens à mentionner tout particulièrement M. Fabert qui, dans un rôle de second plan, se montre expert chanteur et artiste comédien.

Les décors sont farouchement grandioses et tout à fait appariés à la musique.

\*  
\* \*

Passons de la Perse de Firdousi et d'Omer Khayyám à celle des *Mille et une nuits*. C'est dire à quelle distance nous nous trouvons des horizons précédemment déployés à nos yeux. Il s'agit cette fois d'un agréable conte, digne d'être conté au sultan Schariar par la diserte Schéhérazade, « devant qu'il fasse jour ». Voici quelle en est la donnée :

Taher, marchand passablement benêt, a répudié, pour quelque vain motif, son accorte épouse Dilara, qu'il ne tarde point à regretter. Il la voudrait reprendre, mais à cet égard la loi est formelle : il faut que la répudiée soit épousée par un complaisant intermédiaire qui, à son tour, la répudiera, après quoi elle pourra revenir à son premier possesseur. Précisément le rêveur Narsès consent à se prêter au jeu en remplissant le rôle de *hulla* (tel est le nom donné à cette sorte d'intérimaire) ; et nous sommes, ainsi que Taher, et son père Mouzaffer, dûment renseignés sur ce point délicat par Danischmendt, lieutenant du wali, fonctionnaire prêt à accomplir toutes les besognes, pourvu qu'elles lui soient largement rétribuées.

Toutefois il se trouve que l'obligeant Narsès aimait Dilara avant d'être fixé sur son identité. En vertu des « affinités électives » célébrées par Goethe, cet amour est promptement partagé, et la jeune femme n'entend à aucun prix revenir à son primordial époux. Nos amoureux ont d'ailleurs quinze jours devant eux, c'est-à-dire l'éternité...

Ils les passent au milieu d'éblouissantes fêtes et de transports passionnés. Cependant la mort veille au dehors, encourue, sinon méritée par Narsès à cause de je ne sais quelle fausse allégation perfidement recueillie par le vénal Danischmendt. Heureusement un vieil officier, hospitalièrement accueilli par les nouveaux mariés, se convainc de leur innocence. Nous saurons bientôt qu'il n'est autre que le roi de Perse. A l'instar du glorieux calife Haroun-al-Raschid, ce monarque aime à se déguiser pour se mêler à ses sujets et projeter *incognito* des regards persans sur les êtres et les choses. Tout finit donc pour le mieux, ainsi que l'exigent la justice immanente et les vieilles traditions de l'opéra-comique. Narsès et Dilara demeurent les favoris du souverain. Taher se consolera en poursuivant son négoce. Quant au magistrat concussionnaire, dépouillé de ses biens frauduleusement acquis, il embrassera l'utile carrière de *hulla*.

Il n'a d'ailleurs pas manqué de prédécesseurs ; et un siècle auparavant — exactement en 1816 — le théâtre de la foire Saint-Laurent avait représenté « *Arlequin hulla, ou la femme répudiée*, pièce en un acte, par MM. Le S\*\*\* et D'Or\*\*\* », (par où il faut entendre Le Sage et d'Orneval). La musique en était due au violoniste compositeur Jacques Aubert, lequel, neuf ans plus tard, donna, sur la scène de l'Académie royale de musique, *La Reine des Péris*, comédie persane en cinq actes dont un prologue, le livret provenant de Fuzelier. (Il est intéressant de noter au passage que les *Lettres persanes* de Montesquieu parurent en 1721 ; mais c'est bien antérieurement que les récits de voyages de Tavernier et de Chardin avaient disposé le public à goûter les charmes de ces fabuleuses contrées.)



M. André Rivoire a renouvelé son sujet avec la plus aimable verve. Évidemment le librettiste s'est trouvé parfois contraint de demander au poète quelques concessions en ce qui regarde la facture des vers. Mais, en somme, leur bonne intelligence n'a été que rarement troublée, et ce poème devait à bon droit séduire un musicien épris de situations variées et pittoresques, tel que l'est M. Marcel Samuel-Rousseau. Passant du grave au doux, ... du sévère au plaisant, de *Tarass-Boulba* au *Hulla*, il rencontrait une heureuse occasion de nous montrer la souplesse de son talent.

Il nous l'a effectivement montrée, et de la meilleure façon. Tout d'abord son premier acte est une lumineuse et vibrante illustration d'un Orient qui fait songer à certaines pages de Pierre Loti : des femmes babillent, des mendiants nasillent, des acheteurs marchandent, des marchands leur répondent, cependant que les protagonistes échangent de plus importants propos, toujours adroitement soulignés par l'orchestre. C'est ainsi, entre autres exemples, que le vénal fonctionnaire est annoncé par des « quintes consécutives », faute d'harmonie symbolisant sans doute la conscience avariée du sire ! Le deuxième acte est tout différent. Il s'ouvre au son de la flûte égrenant les perles d'une amoureuse mélodie. André Chénier eût vraisemblablement savouré

Ce soupir de la flûte harmonieuse et tendre...

Il y a beaucoup d'amour en cet acte, entremêlé de scènes comiques l'empêchant de tourner à la monotonie. Cet amour ne s'intensifie point jusqu'à la passion, mais il ne manque ni de sincérité ni de chaleur.

Au troisième acte, le tumulte de la fête atteint son apogée. En une page bien venue, Narsès chante l'incertitude de la vie qui nous leurre et la soumission au Destin qui nous régit. Ainsi l'ont fait avant lui Wotan et Carmen. Ainsi l'a fait l'illustre compatriote du *hulla*, le poète Firdousi, écrivant dans le *Livre des Rois* : « O Roi ! pense à l'instabilité de la vie qui doit passer sur nous comme le vent. » Et auparavant c'est aussi ce qu'avaient dit Job et l'Ecclésiaste. Saluons, en cette nouvelle notation d'une pensée ancienne et triste comme la vie elle-même, l'ampleur mélancolique dont l'a su empreindre le compositeur !

La scène entre les amants et le monarque déguisé est bien conduite. Dilara chante, déclame et danse de façon à obtenir tous les prix offerts par le Conservatoire. Elle sait aussi, nous affirme-t-on, jouer « tour à tour le luth, le violon, la flûte et le tambour ». Hélas ! le temps lui manque pour nous en donner la preuve. C'est dommage ! Mais la justice ne saurait attendre plus longtemps : elle s'avance, signalée par une marche inquiétante et farouche qui se fait ouïr de très loin, se rapproche graduellement, éclate enfin..., puis s'éloigne par degrés avec l'amant brusquement arraché aux bras de l'aimée. Effet musical et scénique à la fois et qui suffirait seul à nous attester que M. Samuel-Rousseau est doué du sens théâtral. Mais bien d'autres passages en témoignent également, confirmant ainsi ce que nous avait décelé *Tarass-Boulba*.

Et, de nouveau, nous avons goûté le charme d'un coloris instrumental habilement et agréablement distribué. Point d'empâtements fastidieux ni de surcharges inutiles ;

mais de jolies teintes heureusement répandues et ne gênant jamais le dessin mélodique dont on perçoit continuellement les lignes avenantes.

L'interprétation du *Hulla* est fort satisfaisante. M<sup>lle</sup> Brothier est une charmante Dilara, et il faut qu'en vérité son époux soit bien sot pour l'avoir répudiée ! MM. Friant, Hérent et Audoin tiennent intelligemment les rôles du *Hulla*, du beau-père et du mari. Et M. Azéma est superbe d'audacieuse hypocrisie sous les traits du lieutenant prévaricateur. De pittoresques décors, dus à MM. Jusseaume et Bailly, encadrent à souhait l'ouvrage, à l'exécution duquel M. Albert Wolff préside avec son autorité habituelle. Le merveilleux *Mârouf* de M. Henri Rabaud peut accorder son parrainage au *Hulla*, et, du fond de son *Désert*, l'âme de Félicien David lui enverra son salut de bienvenue !

\*  
\* \*

Apprenez, ô lecteurs, que l'élégant, millionnaire et un tant soit peu borné Antonin de Mourmelon, dominé par la superbe Zénobie, son impérieuse maîtresse, se décide néanmoins à la quitter lorsqu'il apprend qu'elle le trompe assidûment avec un beau capitaine de hussards. Heureusement il rencontre, grâce à l'obligeant Duparquet, la jeune et attrayante Ciboulette, marchande de légumes. Sachez dès à présent qu'il l'épousera (c'est d'ailleurs pour cela qu'ils se rencontrent). Des choses extraordinaires se passent. Nous sommes conduits à Aubervilliers où nous retrouvons Zénobie et les hussards. Hélas ! Antonin est subitement ressaisi par Zénobie, qui, pareille à l'avare Achéron, ne lâche point sa proie. Qu'advient-il de Ciboulette ? Nous n'osons y penser...

Ne craignez point : Duparquet veille. Ce contrôleur des marchés (car telle est sa fonction) n'est autre que le séduisant Rodolphe de la *Vie de Bohême*. En ce temps-là, la Bohême était heureuse — donc antérieurement à la partition de M. Leoncavallo. Toujours amoureux de l'amour, Rodolphe-Duparquet juge la situation et décide sur le champ du parti à prendre, et qui consiste en ceci : la jeune maraîchère doit devenir chanteuse célèbre, afin de séduire le vicomte de Mourmelon et d'être ensuite engagée au théâtre des Variétés. C'est tout à fait simple.

Ne soyez donc pas surpris, lorsque le rideau se relève pour la dernière fois, de contempler un salon artistique et mondain. Les auteurs ressuscitent, dans l'intention de nous être agréables, quelques-unes des célébrités du Second Empire. Nous voici chez Olivier Métra, alors âgé de trente-sept ans. Se rappelle-t-on que ce compositeur dirigea de nombreux orchestres et que des valse entraînantes, dont cette *Valse des roses* que nous a ingénieusement rendue M. Reynaldo Hahn, tombèrent de sa plume, outre des opérettes, ballets et divertissements : *Robinson Crusoé*, *Les Almées*, *Le Mariage avant la lettre*, *Yedda*, qui eut les honneurs de notre Académie nationale de musique ?

Or donc, c'est lui-même qui accueille ses invités de marque, parmi lesquels figurent Cora Pearl, Edmond de Goncourt, Alexandre Dumas fils, le marquis de Massa, fabricant de revues pour la Cour de Compiègne et de pièces en vers regrettablement plats, M. Arthur Meyer dans tout l'éclat de sa jeunesse rehaussée par une

miroitante calvitie, etc. Inutile de préciser un dénouement inéluctable : les jeunes premiers rôles se marient, bénis par Duparquet au cœur excellent rappelant celui du pauvre Murger dont Arsène Houssaye a pu justement dire que « son Parnasse n'était pas très haut ; son violon n'était pas un Stradivarius ; mais il avait une âme comme celle d'Hoffmann, et il en jouait jusqu'aux larmes ».

Le violon de M. Reynaldo Hahn n'est pas non plus un Stradivarius ; toutefois il ne laisse pas d'en tirer des sons agréables. Le duo du « long voyage », l'accompagnement du récit de la mort de Mimi, la ronde des hussards, le chant du muguet, l'ensemble *di bravura* au dernier acte, sont joliment tracés, et le tout constitue une très aimable opérette. M<sup>lle</sup> Edmée Favart, M<sup>me</sup> Madeleine Guitty, M<sup>lle</sup> Jeanne Perriat, MM. Defreyn, Calain et Pauley, enfin et surtout M. Jean Périer, forment une remarquable distribution. L'orchestre est dirigé avec soin par M. Letombe, à qui l'on peut seulement reprocher d'accentuer chaque temps par ce que Saint-Simon qualifiait de « révérences perpendiculaires ».

RENÉ BRANCOUR





## BIBLIOGRAPHIE

---

Louis GILLET. — **Histoire des arts (Histoire de la nation française**, sous la direction de G. Hanotaux, tome XI). Illustrations de René Piot. Paris, Plon, s. d. (1922). Gr. in-8, 644 p.<sup>1</sup> av. fig. et planches.

On peut contester le principe sur lequel est construite la nouvelle *Histoire de France* de M. Hanotaux et, pour ma part, je le trouve contraire à la notion même de l'« histoire-résurrection » — pour parler comme Michelet, — laquelle repose essentiellement sur l'interaction et l'interdépendance des diverses fonctions de la vie nationale. On aura beau juxtaposer des histoires diplomatique, militaire, littéraire, économique de la France : le faisceau de ces études particulières ne constituera pas plus le tableau fidèle et vivant de l'évolution du peuple français qu'une collection de planches anatomiques représentant le squelette, les systèmes musculaire, nerveux, vasculaire d'un individu ne remplace son portrait véritable.

Cette réserve faite, il faut reconnaître que l'obligation où s'est trouvé le directeur de l'entreprise de s'adresser, pour chaque « coupe » à travers le sujet, à un spécialiste éprouvé, a fourni l'occasion de livres excellents. Après l'histoire religieuse de M. Goyau, l'histoire des arts de M. Gillet.

Cette vaste composition, où la musique elle-même a obtenu un chapitre (et un des meilleurs), fait honneur à l'écrivain brillant, intéressant, éloquent, que connaissent bien nos lecteurs. Mais ce livre ne vaut pas seulement par la forme. Quoique présenté à la façon d'un « discours », — car tel est le type imposé, par une crainte un peu pédantesque du pédantisme, aux collaborateurs de cette histoire, — l'ouvrage repose sur un fond solide. L'auteur paraît merveilleusement au courant de tout ce qui a été écrit d'important, même dans les revues spéciales, y compris la nôtre, sur toutes les parties de cette immense tapisserie qui déroule l'évolu-

tion de l'art français depuis les grossières ébauches, les trouvailles géniales des Primitifs jusqu'aux gambades de nos « fauves » les plus récents. Il s'est documenté aux bonnes sources, et comme il possède le sens des proportions, un goût juste et une chaleur communicative, il a tracé des diverses périodes de notre art — particulièrement de l'époque gothique, du Louis XIV et du siècle dernier — des tableaux d'une belle allure, où abondent les effigies réussies, les images saisissantes et les formules heureusement frappées. Ce livre constituera pour les profanes une excellente initiation, et les doctes eux-mêmes prendront plaisir à le feuilleter.

Sans méconnaître ni les influences étrangères, parfois profondes, ni l'opposition fatale entre les conceptions d'art des époques successives, M. Gillet est très préoccupé de mettre en lumière ce qu'il y a pourtant, sous des variations au premier aspect déconcertantes, de permanent, de stable et de caractéristique dans le génie artistique français, fait avant tout de mesure et de clarté. Ce souci de dégager la « tradition » française, la « continuité » du génie français est le mot d'ordre de l'*Histoire* Hanotaux, laquelle, à force d'être « nationale », ne laisse pas parfois d'être un peu nationaliste. On peut trouver que M. Gillet lui-même, malgré sa pondération, est allé trop loin dans ce sens, par exemple en ce qui concerne l'italianisme de la Renaissance, qu'il réduit à la portion congrue.

En outre, si un large éclectisme est de mise dans une synthèse de ce genre, l'enthousiasme toujours égal de l'auteur pour des formes d'art si différentes, parfois si inconciliables, laisse quelquefois douter, je ne dis pas de la sincérité, mais de l'acuité de son sentiment esthétique. Je sais bien que Gambetta se disait à la fois le dévot de Jeanne d'Arc et de Voltaire, mais peut-on vraiment l'être au même degré ? peut-on s'exciter, sans un peu d'effort, à la fois sur le roman et sur le gothique, sur le flamboyant et sur la Renaissance, sur Poussin et Versailles (qualifié de « sublime » !), sur Fragonard et David,

1. Les pages 639-640 sont répétées deux fois.

sur Ingres et Delacroix, sur Puvis et Courbet ? Au risque de sembler paradoxal, un peu moins d'impartialité me rassurerait davantage, et, de même que l'éloquence continue fatigue, il semble que l'admiration uniforme finisse par inquiéter.

Ce beau livre a été abondamment illustré par la plume et le pinceau de M. René Piot. On sait que la collection Hanotiaux ignore l'illustration documentaire, photographique ; elle estime que chaque œuvre d'art présentée au public doit être « repensée » par un artiste véritable. Entreprise bien hasardeuse quand il s'agit d'œuvres disséminées sur une durée de deux mille années, et de style, de sentiment si différents. M. Piot, qui est un petit-fils de Delacroix comme M. Gillet est un petit-fils de Michelet, a eu des réussites charmantes quand il interprétait un monument *congenial* (pour parler anglais) à son propre tempérament (gothiques, romantiques) ; d'autres fois il a eu la main moins heureuse ; parfois il frise la caricature. Somme toute, cette illustration contribuera plus à faire connaître à la postérité le talent de M. Piot que les chefs-d'œuvre de l'art français. Et, à en juger par une note de l'auteur, c'est bien ce qu'on a désiré<sup>1</sup>.

T. R.

#### Les Richesses d'art de la France. Architecture.

II : La France de la Renaissance. Paris, D. Longuet (s. d.). In-18 (Texte français et anglais, av. nombreuses planches).

**J**oli petit volume, exécuté avec goût et savoir, qui, ainsi que le précédent, consacré à l'architecture du Moyen âge<sup>2</sup>, tiendra une place d'honneur dans la charmante collection

1. Il serait aisé, mais ingrat, de relever dans ce livre, rapidement rédigé, passablement d'erreurs de détail qui pourront disparaître dans un prochain tirage. Je me borne à en signaler deux qui m'ont affligé. P. 18, il est question d'une monnaie de Vercingétorix *en caractères grecs* : il n'existe aucune pièce de ce genre. P. 289, on apprend avec stupeur que, au château de Loches, « Charles VIII mit sous clef Ludovic le More » (ce personnage fut arrêté par Louis XII), « tandis que lui-même s'établit, avec la belle Agnès, sans plus se soucier de la stratégie, dans sa charmante maison d'amoureux. » Agnès Sorel est bien enterrée à Loches, mais confondre Charles VIII avec son grand-père ou l'accuser d'inceste avec sa belle grand-mère (morte en 1450, vingt ans avant sa naissance) est tout de même un lapsus un peu fort. Il n'y a donc plus de bacheliers parmi les correcteurs de nos imprimeries ?

2. V. *Chronique des arts*, 1919, p. 258.

franco-anglaise dirigée par M. Paul Vitry. Après une rapide introduction, défilent devant nos yeux une trentaine (je le crois du moins, car il n'y a ni pagination, ni numéros, ni index) d'excellentes photographies, format carte postale, qui reproduisent non seulement les monuments classiques qu'on trouve un peu partout, mais des pièces de connaisseur plus rares, telles que le château de La Rochefoucauld, l'hôtel d'Écoville à Caen, les hôtels de Bagis et d'Assézat à Toulouse, plusieurs maisons de Dijon, le portail de l'église de Belloy, l'ossuaire de Saint-Thégonnec, etc. Les notices sont courtes, mais précises et exactes. La traduction anglaise mériterait une revision attentive<sup>1</sup>.

T. R.

Pierre CHAMPION. — Notes critiques sur les Vies anciennes d'Antoine Watteau. Paris, Champion (1921). In-8, 118 p.

**A** l'occasion du deuxième centenaire de la mort de Watteau, M. Pierre Champion a réédité dans ce petit volume les principales biographies anciennes du peintre des scènes galantes : notice d'Antoine de la Roque, abrégé de Julienne, notes de Gersaint et de P. Mariette, notice de Dezallier d'Argenville, discours du comte de Caylus. Les trois premières et la dernière ont seules de la valeur. Le « discours » de Caylus nous est présenté ici sous une forme tout à fait « critique », comme s'il s'agissait d'un document classique : le texte reproduit la « rédaction définitive », c'est-à-dire la copie (publiée en 1857 par les Goncourt) de la lecture faite en 1748 à l'Académie ; en note on nous donne les variantes : 1° du brouillon original de Caylus, découvert par M. Champion dans le ms. 1152 de la Bibliothèque de l'Université ; 2° de la copie de ce même brouillon (par un secrétaire) publiée en 1877 par Ch. Henry. La notice de M. Champion renferme, entre autres, une biographie succincte, mais précise, de Caylus et explique très bien, par l'évolution du goût entre 1718 et 1748, le carac-

1. Dans la dernière notice, par exemple, on ne trouve pas moins de deux coquilles (*cemetary*, one of the most complete work) et une phrase très vilaine : « with an absid [on dit *apsis* ou *apse*] pierced with high windows with mullions ». Dans la notice française sur la maison d'Agnès Sorel il ne fallait pas faire de celle-ci la maîtresse de Charles VI (*sic*), détail qui a disparu du texte anglais plus pudibond.

tière moitié fiel, moitié miel, de son *Éloge*. A la vérité, aucun des biographes de Watteau, même des plus proches et des plus sympathiques, ne s'est douté qu'il avait devant lui le plus grand de tous les peintres français — et qui l'est resté.

Le travail consciencieux et substantiel de M. Champion est une utile contribution non seulement à l'histoire de Watteau, mais à celle de la critique d'art en France. On souhaiterait toutefois qu'en reproduisant certains textes intelligibles il en eût signalé l'altération et essayé d'y remédier<sup>1</sup>.

T. R.

Georges WILDENSTEIN. — **Un peintre de paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle : Louis Moreau.** Paris, « Les Beaux-Arts » (1923). In-4, 80 p. av. 100 pl.

Une collection d'« Études et Documents pour servir à l'histoire de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle », fondée en 1919 par M. Georges Wildenstein, vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage du même auteur consacré au paysagiste Louis Moreau. Venant après les belles publications sur *Un pastel de La Tour* et sur *Le peintre Aved*<sup>2</sup>, précédant un catalogue raisonné de l'œuvre de Fragonard, dont la préparation est déjà très avancée, cette monographie témoigne d'une activité remarquable.

Toutes ces publications se distinguent et se recommandent par deux caractères : le luxe de la présentation et le souci scrupuleux de la documentation. Les cent planches qui reproduisent les paysages de Moreau, empruntés pour la plupart aux incomparables collections de M. Arthur Veil-Picard et de M. David-Weill et aussi à celle de l'auteur, constituent un véritable *corpus* de l'œuvre, et le texte qui sert d'introduction utilise très ingénieusement tous les documents, malheureusement assez rares, qui jettent quelque lumière sur la vie de l'artiste. M. G. Wildenstein conçoit l'histoire de l'art à la façon des chartistes et s'interdit rigoureusement tout développement littéraire. Cette manière sobre et nue ne va pas sans quelque sécheresse : mais on conviendra sans doute qu'elle est

infiniment préférable au verbiage intempérant de tant de critiques qui se grisent de leur rhétorique et parlent abondamment pour ne rien dire.

Cette monographie substantielle sera d'autant mieux accueillie, que Louis Moreau l'ainé, éclipsé par son frère le charmant dessinateur Moreau le Jeune et par ses contemporains Joseph Vernet et Hubert Robert, était resté presque inconnu. M. G. Wildenstein a mis le premier en évidence la place qu'il tient dans l'école française de paysage. Interprète sincère de la campagne parisienne dont il a rendu à merveille les ciels transparents, les coteaux modérés, les horizons riants, ce petit maître, qui travailla modestement en marge de l'Académie Royale, nous apparaît aujourd'hui comme un des plus précieux chaînons qui relient Desportes à Corot.

LOUIS RÉAU

CLÉMENT-JANIN. — **La Curieuse vie de Marcellin Desboutin, peintre, graveur, poète.** Paris, H. Floury (1922). In-4, iv-290 p. av. fig. et 41 planches.

Une « curieuse », en effet, pittoresque et mouvementée, ballottée entre la richesse et la gêne, que celle de cet artiste, « lettré et même érudit, poète, dramaturge, peintre, graveur, portraitiste remarquable, esprit vif, cœur ouvert, mais large, dominant la mauvaise fortune trop fréquente par son acharnement au travail, bohème par circonstance plutôt que par vocation, rachetant le débraillé de sa tenue par sa distinction naturelle ». M. Clément-Janin nous la conte par le menu dans ce beau livre avec la verve et le talent que lui connaissent nos lecteurs, et l'on prendra à le lire un intérêt d'autant plus vif que le Salon de la Société Nationale offre en ce moment une exposition d'ensemble de l'œuvre de Desboutin, disparu il y a déjà vingt-deux ans.

Il était né à Cérilly, dans l'Allier, en 1823. De bonne heure porté vers le dessin et la peinture, après avoir passé ses examens de droit il entra en 1845 à l'Académie du sculpteur Etex, puis fit deux séjours, en 1847 et 1848, à l'atelier de Thomas Couture où il eut comme condisciple Puvis de Chavannes. Il va ensuite se fixer à Issoire, puis voyage en Belgique, en Hollande, se marie à Issoire, va en Italie, y acquiert en

1. Par exemple dans la notice de Gersaint, p. 58, la phrase « la crainte... lui conseilla, etc. » n'a pas de sens. De même, p. 65, qu'est-ce que des tableaux qui « deviennent très alés » (sic) ? Faut-il lire « sales » ?

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. II, p. 255.



1854 une demeure patricienne, la villa Albizzi, dite l'Ombrellino, où fréquentent tous les artistes et les lettrés français qui passent en Italie, entre autres notre regretté Georges Lafenestre, et Jules Claretie, dont il trace alors des portraits qu'on peut voir en ce moment au Salon. Mais à la suite de spéculations malheureuses auxquelles s'ajoute la ruine de sa mère, il est forcé de se défaire de son beau domaine et retombe du haut de ces rêves brillants et de cette vie insouciant sur le dur terrain de l'angoissante réalité. Alors commencent les années difficiles, d'ailleurs supportées gaiement; il faut maintenant travailler pour le pain quotidien, et non pour le simple plaisir. Après un court séjour à Genève de l'automne de 1871 à l'été de 1872, il vient à Paris, essaie, mais sans succès, de faire représenter des drames de sa composition : *Le Cardinal Dubois*, *Madame Roland*, etc., tout en s'adonnant à la peinture, à la pointe sèche qui devient son procédé favori et son meilleur moyen d'expression : il en tire des portraits incisifs comme ceux de Degas, de Verlaine, de Philippe Burty, de Jules Jacquemart, de Claretie et autres qui, dit justement M. Clément-Janin, « constituent une galerie de premier ordre pour l'iconographie et de premier mérite pour la valeur d'art ». Il se peint lui-même à l'huile ou en gravure sous tous les aspects, toujours avec la bonne pipe qu'il fume dans la joyeuse compagnie des lettrés et des artistes qu'il aime à fréquenter au café Guerbois ou à la Nouvelle-Athènes : Degas, Manet, Armand Silvestre, etc.

Ainsi s'écoule, plus ou moins bohème, son existence jusqu'en 1880. A cette date, la santé de son jeune fils le fait partir pour le Midi, et il s'installe à Nice. C'est pendant ce séjour qu'il entreprend une de ses œuvres les plus importantes : la traduction en gravure — qui occupa

trois années — des célèbres Fragonard de Grasse<sup>1</sup> peints pour M<sup>me</sup> du Barry et malheureusement aujourd'hui émigrés en Amérique. Il revient à Paris de 1890 à 1896 et y continue la série de ses portraits peints (on verra au Salon la jolie effigie de notre ami Léonce Bénédite jeune) ou gravés, ceux-ci cités à bon droit par Georges Lafenestre comme des « chefs-d'œuvre par la souplesse du faire, par la vivacité et l'acuité de l'observation » et qui valent mieux que les peintures ou les gravures de scènes de mœurs auxquelles il s'adonne en même temps. Un excellent chapitre de M. Clément-Janin sur le graveur que fut Desboutin, ses recherches et procédés d'exécution, met bien en valeur (comme l'avait déjà fait ici même Édouard Rod en 1895)<sup>2</sup> cette partie capitale de son œuvre, qui restera son meilleur titre de gloire. Après un dernier séjour à Nice, assombri par la maladie, il mourra en 1902 à Paris au cours d'un voyage.

Telle fut cette existence trop ballottée, trop décousue. Si le pauvre Desboutin n'arriva pas à réaliser ses rêves et souffrit de maintes déceptions, du moins aura-t-il eu après sa mort la bonne fortune de rencontrer un biographe comme il en eût souhaité, à la fois véridique et indulgent, et qui mit bien en valeur son talent et son œuvre. Cet œuvre peint et gravé, M. Clément-Janin ne s'est pas contenté de le commenter en critique éclairé et judicieux : il nous en donne, à la fin de son volume, le catalogue complet et méthodique, et avec les nombreuses planches hors texte ou reproductions dans le texte qui illustrent ce volume, ce ne sera pas la partie de son livre la moins appréciée des historiens d'art.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, t. II, p. 481.

2. *Ibid.*, 1895, t. I, p. 33.

## L'ART BELGE, ANCIEN ET MODERNE

(EXPOSITION DU JEU DE PAUME)



CHARLES LE TÉMÉRAIRE  
ET SAINT GEORGES  
GROUPE-RELIQUAIRE EN OR ET ÉMAIL  
PAR GÉRARD LOYET  
(Cathédrale Saint-Paul, Liège.)

Des deux côtés d'une frontière qu'on voudrait plus théorique, les volontés demeuraient impuissantes à tirer des limbes le projet d'une exposition d'art belge ancien et moderne à Paris. Les Américains devaient occuper cet été le Jeu de Paume. Par extraordinaire, ils demandèrent un répit d'une année. L'occasion s'offrait de les remplacer, et, comme une exposition jubilaire du Cercle artistique de Bruxelles venait de réussir brillamment, l'heure sonna des résolutions. On répondit à l'appel de M. Léonce Bénédict et le conservateur du Luxembourg vit enfin sa ténacité récompensée.

L'exposition<sup>1</sup> vise à consacrer nos grands artistes mal connus du xix<sup>e</sup> siècle; mais les noms les plus éclatants du passé accompagnent et patronnent la pléiade moderne. Qu'on ne s'étonne pas si, captivé à nouveau par la gloire d'autrefois, nous réduisons à l'excès le commentaire des œuvres plus récentes.

\*  
\* \*

Il y a vingt ans déjà, nous demandions d'accorder aux volets de Melchior

I. Ouverte du 11 mai au 10 juillet.

VII. — 5<sup>e</sup> PÉRIODE

Broederlam (Musée de Dijon) une place capitale dans l'avant-Renaissance des Valois. Achievées en 1399, ces peintures sont le type complet de l'art gracieux, élégant, *courtois*, que pratiquent les maîtres flamands, wallons, bataves, germains attirés par les foyers de Paris, Bourges, Dijon. *Annonciation* et *Visitation*, *Présentation au Temple* et *Fuite en Égypte* sont les quatre scènes peintes par Broederlam<sup>1</sup> sur les panneaux destinés à recouvrir les sculptures du Termondois Jacques de Baerze. Où est le réalisme flamand ? Est-ce dans ces rochers giottesques surmontés de *castelli*, dans ces dômes et portiques italiens, dans les corps sinueux de la Vierge et de l'Ange qui sont d'un épigone de Simone ? Nous ne le discernons que dans une figure : le saint Joseph de la *Fuite en Égypte*, un compère que Broederlam doit avoir rencontré tel quel dans les rues d'Ypres. Car l'artiste était Yprois. D'abord « pointre » de Louis de Mâle, comte de Flandre, puis peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi qui lui commanda ces « taveliaux » pour sa Chartreuse de Champmol, Broederlam, comme tous les artistes du temps, exécuta sans aucun doute maintes « menues besognes ». Tout en exerçant « d'ingénieux métiers » il était l'un des chefs du mouvement franco-flamand italianisant des environs de 1400. Il ne lui fut point donné de renouveler l'art, pas plus qu'à Beauneveu, Jacquemart de Hesdin ou les trois frères enlumineurs Pol, Hermann, Hennequin de Limbourg. Ce rôle était réservé aux peintres de l'*Agneau mystique*.

La révolution des frères Hubert et Jean van Eyck marque un état politique nouveau et consacre le rayonnement de l'ère bourguignonne. Gand, Bruges, Tournai, Bruxelles, enlèvent l'hégémonie aux centres français — voire à Dijon même. Sans doute le retable de l'*Agneau* se rattache au Moyen âge français par l'ampleur monumentale des zones superposées ; on y peut découvrir aussi une sorte de grand souffle oratoire venu d'Italie et (moins que dans les *Heures* de Chantilly) quelques réminiscences antiques et orientales. Mais qui conseilla aux deux frères la substitution de la plastique colorée aux teintes plates et aux silhouettes linéaires ? Qui leur enseigna ce sens de l'espace et de la lumière ? A qui doivent-ils ces facultés d'observation appliquées à la nature morte ou vivante, et leur aptitude sans borne à traduire toutes les particularités visibles des êtres et des choses ? Ces révélations sont dans les pages des *Heures* de Turin et de Milan assignées à Hubert. Les découvertes des frères van Eyck s'impriment à jamais dans le génie moderne. Quelle distance sépare les figures d'*Adam* et d'*Eve*<sup>2</sup> des nus charmants et mièvres exécutés par les frères de Limbourg ! L'auteur de ces deux figures (on désigne presque unanimement Jean, le cadet,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 140 et 141.

2. *Ibid.*, 1902, t. II, p. 95.



qui termina le retable de l'Agneau en 1432) domine la forme, la couleur, la lumière, j'ajouterais volontiers la nature même. Ces deux volets firent une telle impression au temps du peintre, que la chapelle du donateur Jodocus Vydt s'appela longtemps dans le peuple : « chapelle d'Adam et Ève ». Ne demandez pas à Jean van Eyck de peindre le remords des coupables et leur terreur sous le feu céleste, comme l'a fait Masaccio. Il est le peintre intégral de la réalité. Mais son génie est tel qu'il lui arrive (par exemple dans sa *Madone du chanoine van der Paele*) de faire sentir à travers l'illusionnisme de sa peinture le mysticisme du temps et la beauté épique de Bruges à l'époque des grands ducs d'Occident.

Si Jean de Bruges peint le premier portrait septentrional (*Charles V* dans sa « librairie » du Louvre), Jean van Eyck a peint les premiers portraits modernes, une série d'effigies immortelles. Tout a été dit sur le portrait de sa femme Marguerite (1439), envoyé par le Musée communal de Bruges<sup>1</sup>. Les



LA MADONE A LA FONTAINE, PAR JEAN VAN EYCK  
(Musée d'Anvers.)

lèvres un peu pincées du modèle ont même inspiré les commentateurs les plus fantaisistes et l'on est allé jusqu'à plaindre le maître d'avoir choisi cette ménagère embéguinée ! Il reste que le portrait est peint *con amore* et que Jean van Eyck y inscrivit sa devise : « *als ikh kan* » (« comme je puis », — c'est-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 99.

à-dire : du mieux que je puis). Ce peintre épique révèle des coins insoupçonnés de tendresse. La petite *Madone à la fontaine* (1439; Musée d'Anvers) qu'on veut faire remonter à un prototype perdu de Hubert est un sourire dans son art viril. A la fin de sa vie, l'austère Mantegna eut de pareilles détente. Et qui veut s'initier aux méthodes techniques de Jean van Eyck, aux préparations de ses panneaux recouverts d'un blanc crayeux, à son dessin au pinceau, qui recevait par après le modelé et la couleur, n'a qu'à regarder la *Sainte Barbe* (1437; Musée d'Anvers<sup>1</sup>) où tout un infini s'enferme dans un espace minuscule, où l'élan de la tour traduit l'âme héroïque du maître, où la douceur attentive de la sainte exhale un parfum de mysticité discrète et pure.

Peintres de cour, mettant au service de leur génie une force de concentration sans exemple, dotant l'art chrétien de son moyen d'expression le plus subtil, les frères van Eyck eurent des imitateurs, ouvrirent toutes les voies et n'eurent pas à proprement dire d'école. La connaissance des lois de la perspective, des proportions rationnelles de la figure dans l'espace, de la construction mathématique et du mécanisme des corps, resta l'apanage des Italiens. Les découvertes flamandes relèvent de l'empirisme. Mais si les Italiens réfléchissent, les Flamands observent, et cela suffit pour que nos peintres égalent les plus grands quatorcentistes. Des maîtres géniaux naissent dans la partie wallonne de nos provinces et le bilinguisme, à aucun moment, n'entrave l'essor harmonieux de l'art. L'identité « raciale » et l'inspiration religieuse assurent l'unité de la production ; celle-ci, en outre, est prodigieusement variée, puisque l'observation personnelle est à sa base.

Tournai, dès le début du xv<sup>e</sup> siècle, apporte un chapitre à l'histoire de notre peinture. Ne nous égarons pas dans les maquis de l'archéologie pour discuter à nouveau les origines de l'école (?) tournaisienne, ni surtout l'identification de Robert Campin avec le puissant anonyme dénommé par les uns le « Maître de Mérode » et, moins prudemment, par les autres le « Maître de Flémalle ». Acceptons cette identification dans un sentiment d'opportunisme commode et un peu pressé. Robert Campin se fixe à Tournai en 1406, n'est mentionné que pour des travaux industriels pareils à ceux d'un Broederlam, est condamné pour « orde et dissolue vie » et meurt en 1444, trois ans après Jean van Eyck. D'où vient-il ? De Valenciennes ? Mais sa femme avait un nom flamand, campinois même : Isabelle de Stockhem. Comment s'est-il formé (s'il est le « Maître de Mérode ») ? Peut-être chez Hubert van Eyck à l'époque où l'ainé travaillait comme enlumineur chez Guillaume de Bavière (ses fonds de villes sont pareils à ceux de la *Madone du chancelier Rolin* et de la *Madone au Chartreux*). Peut-être aussi faut-il le rattacher au groupe des

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 81.



Néerlandais de Dijon. Vigoureux, maladroit, peu sensible à la beauté féminine, attiré par le détail des costumes, doué d'un vrai génie narratif, tels sont quelques-uns de ses traits initiaux. Son triptyque de l'*Annonciation* prêté par la comtesse Jeanne de Mérode (château de Tongerlo-Westerloo)<sup>1</sup> ne dément point ses débuts. Production de maturité, elle dégage, malgré l'*incunabilisme* de la perspective et du dessin, un charme extraordinaire par la minutie du détail. La célébrité rapide du retable est attestée par les répliques de Bruxelles, de Cassel, de Schöppingen, et sans doute les peintres pouvaient-ils l'admirer dans quelque église. Les donateurs sont, croit-on, les époux Ingelbrechts de Bruges ou de Malines. Au centre, la Vierge est assise devant son banc, attitude répétée par la Madone de la National Gallery, et les cassures multiples de sa robe trahissent l'amour d'une certaine rhétorique à laquelle Jean van Eyck lui-même n'avait point échappé. Ce que le présumé Robert Campin n'a pu emprunter à Jean van Eyck, c'est le pouvoir de concentration ; ce qu'il n'a pu égaler, c'est le drame lumineux qui fait de l'intérieur des Arnolfini un Rembrandt avant la lettre. Un irrespectueux est allé jusqu'à dire que les accessoires de l'*Annonciation* sentaient un peu le bric-à-brac. Mais qui ne passerait des heures à contempler ce vase, ces livres, ce banc, cette bouilloire, cette vue de ville, et l'étonnante échoppe du bon « escrinier » saint Joseph, maître dans l'art de fabriquer des souricières ! Un miracle — après tout possible — isole en plein ciel le siège de la *Madone glorieuse* (Musée d'Aix-en-Provence)<sup>2</sup>. Cette iconographie a plu, puisque le peintre du diptyque de Jeanne de Bourbon et le « Maître de Moulins » la répétèrent. D'autres remarques seraient à faire devant ce tableautin d'Aix que complètent les figures du donateur, de saint Pierre, de saint Augustin ; et la *Nativité* de Dijon<sup>3</sup>, avec son paysage exquis, ses sages-femmes des apocryphes, ses phylactères archaïques, sa Vierge agenouillée dans une montagne de plis, offre matière, elle aussi, à longue dissertation. Qu'on excuse notre laconisme, et puisse la présence à l'exposition des œuvres d'Aix, de Dijon et de la collection de Mérode apporter des lumières nouvelles sur ce grand maître auquel on impose un catalogue qui ne brille point par l'homogénéité.

Un chapitre inédit de l'histoire de nos Primitifs se trouve récupéré grâce à la reconstitution au Jeu de Paume d'un triptyque dont la partie centrale est une *Annonciation* de l'église de la Madeleine d'Aix-en-Provence<sup>4</sup>. La figure du *Prophète Isaïe* de la collection de sir Herbert Cook à Richmond était signalée comme étant l'un des volets. L'autre, *Le Prophète Jérémie*, faisait partie, sans

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 206.

2. *Ibid.*, 1904, t. II, p. 63.

3. *Ibid.*, 1900, t. I, p. 247.

4. *Ibid.*, 1904, t. I, p. 466.



qu'on soupçonnât son origine ni son importance, de la collection J. N., récemment dispersée à Paris. Nous en fîmes l'acquisition pour le Musée de Bruxelles. Ces volets dérivent de l'extérieur du retable de l'*Agneau*. La Vierge de la partie centrale a des analogies avec celle de la *Nativité* de Dijon ; l'ange est celui d'une *Annonciation* perdue du « Maître de Mérode ». Au revers des deux Prophètes est le « *Noli me tangere* », sujet tout indiqué pour une église consacrée à la Madeleine. L'auteur de ce triptyque est-il Flamand ? Est-ce un Français venu en Flandre et transformé par la vue du retable de l'*Agneau* ? Si l'artiste s'est rendu de Flandre en Provence — ou *vice versa*, — il s'est sans doute arrêté à Dijon ; des imitations de sculpture dans le style de Sluter décorent le porche de l'*Annonciation* d'Aix. Peut-être a-t-il servi de modèle à Conrad Witz, lequel est pénétré, lui aussi, du génie de Sluter et du « Maître de Mérode » ? En tout cas, comme on l'a bien dit <sup>1</sup>, le maître de l'*Annonciation* d'Aix est le peintre le plus important de la génération qui suit immédiatement Jean van Eyck et le présumé Robert Campin.

Les œuvres du « Maître de Mérode » portent la marque de la force flamande. Le génie de son élève, le Tournaisien Roger de la Pasture, dit van der Weyden est fait, au contraire, de clarté et de lisibilité françaises. C'est vers 1435, alors qu'on l'investissait de la dignité de « *portrater der stad van Brussel* », que Roger peignit pour Notre-Dame-hors-les-murs de Louvain sa *Descente de Croix* transportée pour Philippe II à l'Escorial, et que nous prête S. M. le roi d'Espagne. Les figures imposantes, aux formes rondes, remplissent les fonds d'une masse assez compacte et se disposent suivant des règles plus sculpturales que picturales. La plastique de certaines têtes, le modelé des mains, la tête même de la Vierge aux paupières bombées comme des coupes, disent la filiation avec le « Maître de Mérode » (auteur d'une *Descente de croix* dont on ne sait si elle précéda ou suivit celle de Roger). Mais, pour ce qui est de la composition et de l'émotion intérieure, Roger suit avec énergie son propre chemin. En offrant à la méditation des fidèles le corps du Sauveur à cet instant précis de la Passion, le maître exprime le contenu total de la tragédie divine. La douleur de la Vierge n'est point la dure image d'une souffrance réelle ; c'est la réalité surnaturelle. Ainsi se manifeste la tendance de Roger vers l'abstrait et le typique ; ainsi s'affirme son instinct pour le drame qui pénètre avec lui dans la peinture sacrée et anime l'éblouissante et pourtant sobre *Pietà* du Musée de

1. M. Hulin de Loo, à l'initiative de qui le *Prophète Jérémie* a été acheté pour le Musée de Bruxelles : au récent Congrès des sciences historiques de Bruxelles, M. Hulin a fait sur le triptyque de l'*Annonciation* une communication pleine d'aperçus et dont notre passage sur cette œuvre retient la substance. Par malheur, du panneau représentant le *Prophète Isaïe* on n'a laissé subsister que la figure ; les deux faces de ce volet ont été repeintes. Pour M. le comte Durrieu le peintre du triptyque pourrait être un « eyckien » de Bourges (Jacob de Litemont ?).

Bruxelles. Quant à son art de ne laisser subsister que l'essentiel dans une physionomie humaine, à libérer des préoccupations terrestres les modèles de ses portraits — généralement des êtres de lutte et des conducteurs d'hommes, — il suffit, pour en être instruit, de considérer ses effigies de Philippe de Croÿ (Musée d'Anvers)<sup>1</sup> et du *Chevalier à la flèche* (le présumé Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne, du Musée de Bruxelles)<sup>2</sup>. Commandé par le chancelier Nicolas Rolin, le *Jugement dernier* prêté par les Hospices de Beaune<sup>3</sup>,



Phot. Anderson.

LA DESCENTE DE CROIX, PAR ROGER VAN DER WEYDEN

(Palais de l'Escurial.)

fut peut-être édifié avec le concours d'élèves qui devinrent à leur tour de grands chefs d'atelier (Dieric Bouts? Memlinc?) Le sens du rythme, l'esprit symbolique, l'invention de ce chef-d'œuvre profondément religieux appartiennent à Roger, et son style s'oriente vers l'art plus linéaire, plus ascétique — et moins dramatique — de sa dernière période; la couleur (nous tenons compte de la restauration) est un prodige d'éclat presque surnaturel. Le génie

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 212 (attribué alors à Hugo van der Goes.)

2. *Ibid.*, 1907, t. II, p. 183.

3. *Ibid.*, 1906, t. I, p. 30

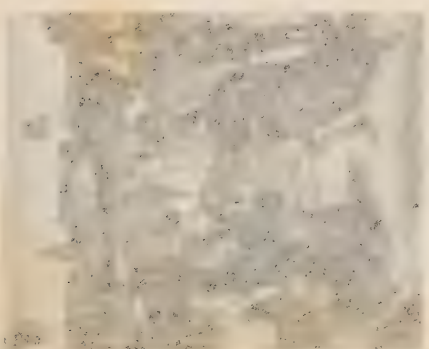
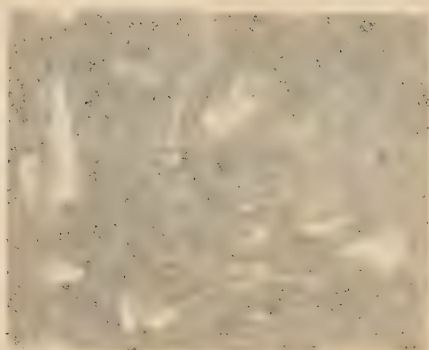


de Roger a tout unifié, et, de toutes les représentations du drame final de la chrétienté, celle-ci, peinte pour les malades d'un hôtel-Dieu, est l'une des plus justement célèbres.

Né à Harlem, émigré vers les Pays-Bas méridionaux aux environs de 1440, installé à Louvain vers 1450, Dieric Bouts découvre toute sa maîtrise personnelle dans le retable du *Saint-Sacrement* (prêté par l'église Saint-Pierre de Louvain pour laquelle il fut peint). Notion de l'espace, conception de l'unité de lumière — qualités propres au milieu harlemois? — caractérisent au plus haut point la partie centrale. Une vaste pièce gothique s'ordonne en lignes claires et logiques et la perspective, rehaussée en quelque sorte par la disposition du dallage, serait parfaite si le point de vue n'était pris d'un peu haut. Vu de face, le Christ est un peu plus grand que les Apôtres; ceux-ci, différents entre eux par le port des barbes et des cheveux, sont disposés avec une symétrie où se trahit peut-être plus l'origine harlemoise de l'artiste que ne se révèlent, comme on l'a cru, des réminiscences de la scénographie des *Mystères*. Ces pieux visages s'efforcent vers une traduction typique de la figure humaine; mais l'individuel correspond mieux à la nature patiente de Bouts. Des figures de précise et vivante réalité interviennent au détriment des assistants sacrés; le personnage à mortier près du buffet, l'homme priant près du Christ, les deux autres qui apparaissent au guichet de l'office. Ne peut-on reconnaître dans les quatre spectateurs les quatre maîtres de la confrérie qui passèrent le contrat avec le peintre: le « maieur » Erasme van Bausele, Laurent van Winghe, Renier Stoep et Eustache Roelof? — Les quatre volets (récupérés par la victoire<sup>1</sup>) présentent plus d'un contraste avec la partie centrale, en plus de celui qui résulte de leur nettoyage à l'allemande. La *Pâque* s'écarte le moins de la *Cène*, et l'on voit à nouveau avec quelle intelligence de l'espace, qui n'est certes point la science des Italiens, le maître dispose ses figures. L'ange qui vient nourrir Élie endormi et penche vers lui son visage idéal révèle ce que Bouts doit à Roger. De plus, la lumière devient ici un élément essentiel et le paysage cesse d'être un accessoire. Il faut en dire autant de la *Manne*, où la disposition triangulaire des personnages d'avant-plan ramène à Roger, mais où les effets de crépuscule, le rendu des lointains, n'appartiennent qu'à Bouts, qui retrouve les mêmes mérites de pleinairisme, de perspectivisme, de luminisme dans la *Rencontre d'Abraham*

1. La *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* et la *Récolte de la Manne* se trouvaient à la Pinacothèque de Munich; la *Pâque* et *Élie et l'Ange* étaient au Musée de Berlin. On manque de données précises sur la place que ces panneaux occupaient à l'origine dans le retable. Nous avons préféré adopter, dans notre reproduction, l'ordre que réclament à la fois la chronologie, la symbolique et les exigences esthétiques, ordre qu'on ne leur a pas donné à Louvain.





— LE DU SAINT-SACREMENT

1888

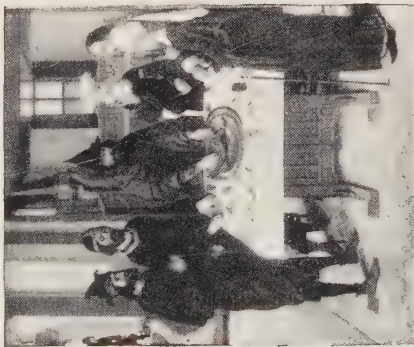
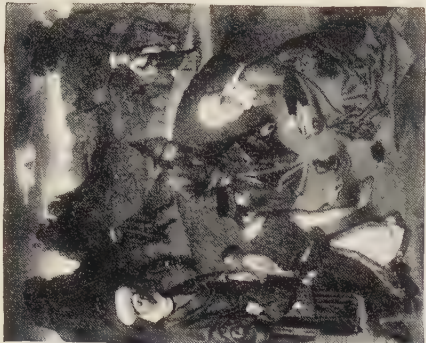
1888

de Roger a tout unifié, et, de toutes les représentations du drame final de la chrétienté, celle-ci, peinte pour les malades d'un hôtel-Dieu, est l'une des plus justement célèbres.<sup>1</sup>

Né à Harlem, émigré vers les Pays-Bas méridionaux aux environs de 1440, installé à Louvain vers 1450, Dieric Bouts découvre toute sa maîtrise personnelle dans le retable du *Saint-Sacrement* (prêté par l'église Saint-Pierre de Louvain pour laquelle il fut peint). Notion de l'espace, conception de l'unité de lumière — qualités propres au milieu harlemois? — caractérisent au plus haut point la partie centrale. Une vaste pièce gothique s'ordonne en lignes claires et logiques et la perspective, rehaussée en quelque sorte par la disposition du dallage, serait parfaite si le point de vue n'était pris d'un peu haut. Vu de face, le Christ est un peu plus grand que les Apôtres; ceux-ci, différents entre eux par le port des barbes et des cheveux, sont disposés avec une symétrie où se trahit peut-être plus l'origine harlemoise de l'artiste que ne se révèlent, comme on l'a cru, des réminiscences de la scénographie des *Mystères*. Ces pieux visages s'efforcent vers une traduction typique de la figure humaine; mais l'individuel correspond mieux à la nature patiente de Bouts. Des figures de précise et vivante réalité interviennent au détriment des assistants sacrés: le personnage à mortier près du buffet, l'homme priant près du Christ, les deux autres qui apparaissent au guichet de l'office. Ne peut-on reconnaître dans les quatre spectateurs les quatre maîtres de la confrérie qui passèrent le contrat avec le peintre: le « maieur » Erasme van Bausele, Laurent van Winghe, Renier Stoep et Eustache Roeloff? — Les quatre volets (récupérés par la victoire<sup>2</sup>) présentent plus d'un contraste avec la partie centrale, en plus de celui qui résulte de leur nettoyage à l'allemande. La *Pâque* s'écarte le moins de la *Cène*, et l'on voit à nouveau avec quelle intelligence de l'espace, qui n'est certes point la science des Italiens, le maître dispose ses figures. L'ange qui vient nourrir Élie endormi et penche vers lui son visage idéal révèle ce que Bouts doit à Roger. De plus, la lumière devient ici un élément essentiel et le paysage cesse d'être un accessoire. Il faut en dire autant de la *Manne*, où la disposition triangulaire des personnages sur un plan ramène à Roger, mais où les effets de crépuscule, le rendu des montans, n'appartiennent qu'à Bouts, qui retrouve les mêmes mérites de plume et de pinceau, de perspective, de luminisme dans la *Rencontre d'Abraham*

<sup>1</sup> Les *Rencontres d'Abraham et de Melchisédech* et la *Récolte de la Manne* se trouvaient à l'origine au musée de Munich; la *Pâque* et *Élie et l'Ange* étaient au Musée de Berlin. On a donc été très précises sur la place que ces panneaux occupaient à l'origine dans le retable. On a adopté, dans notre reproduction, l'ordre que réclament à la fois la logique symbolique et les exigences esthétiques, ordre qu'on ne leur a pas





RETABLE DU SAINT-SACREMENT

PAR DIERIC BOUTS

(Église Saint-Pierre, Louvain.)





et *Melchisédech*. Et l'on nous excusera de n'apporter qu'un commentaire bien incomplet d'un chef-d'œuvre dont le surnaturel, en fin de compte, fait tout le prix, où tout est calme, baigné d'une joie monastique, où l'œuvre de la Rédemption, préfigurée par les volets, est évoquée par un peintre de haute culture, vivant de l'existence de l'âme comme un Thomas à Kempis, et restant en contact avec son milieu quotidien comme un Maurice Denis.

La *Nativité* de lord Pembroke (Wilton House) a quelques traits — affaiblis — de Hugo van der Goes. Elle ne saurait renseigner sur l'exception-



LE CHRIST ENTRE DES ANGES MUSIENS (Panneau central)

PAR HANS MEMLINC

(Musée d'Anvers.)

nelle personnalité du grand maître gantois. Van der Goes pousse jusqu'au fanatisme la passion de la réalité visible et de l'expression extériorisée. Ses têtes, mains, gestes marquent un progrès décisif dans le sens de l'individualisation et du caractère. Pour chacune de ses œuvres il cherche l'élan de l'ensemble ; jamais la vie morale des personnages vis-à-vis de l'action ne fait défaut. Quel bonheur si nous avions pu exalter ces mérites devant la *Nativité* de messer Tommaso Portinari !

Memling résume notre *xv<sup>e</sup>* siècle et adoucit les traits individuels de

ses précurseurs. Il vient d'Allemagne, a peut-être étudié dans les Pays-Bas français, s'est rangé sous la discipline de Roger, Bouts et Van der Goes, et, par son charme, son goût, sa suavité, s'est identifié si étroitement avec cette Bruges où il s'installe, qu'il est avec Jean van Eyck le peintre le plus représentatif du milieu brugeois de l'époque bourguignonne. Son *Martyre de saint Sébastien* (vers 1470; Musée de Bruxelles)<sup>1</sup> le rattache à Bouts, — un Bouts plus gracieux, moins soucieux de valeurs, et plus brillant coloriste. Sensible aux découvertes de Van der Goes dans le champ de l'observation individuelle, ses portraits ont souvent plus de décision que ceux du maître de Louvain. Il lui arrive pourtant de les idéaliser à l'excès. Mais son présumé *Nicolas Sforzore Spinelli* (vers 1468; Musée d'Anvers)<sup>2</sup> est une œuvre franche et mâle au point que l'on a prononcé devant elle — très à tort d'ailleurs — le nom d'Antonello de Messine; et si la Madone du diptyque de Martin van Nieuwenhove (achevé en 1487; Hôpital de Bruges), si attachante par ses harmonies de pastel, pêche par un excès de douceur (ce peintre de l'âme est guetté sans cesse par le joli), quel incomparable portrait que celui du jeune donateur, héros d'on ne sait quelle épopée religieuse, futur bourgmestre d'une ville où nous situons le cœur même de la Flandre mystique! — Les trois panneaux d'orgue du Musée d'Anvers, *Le Christ et les Anges musiciens*, proviennent du couvent des bénédictins de Santa Maria la Real à Najera (Castille). Sur les broderies de deux des anges on voit les armes de Castille et de Léon, et l'œuvre fut probablement commandée, vers 1480, par Pierre et Antoine Najera, consuls espagnols à Bruges. Des élèves y collaborèrent. Si nous ne retrouvons pas ici les tonalités précieuses du *Martyre de saint Sébastien* ou du *Mariage mystique de sainte Catherine*, en revanche le maître ne s'est jamais élevé plus haut dans l'expression de la beauté divine et angélique.

Elève sans doute de Van Ouwater et condisciple de l'exquis et profond Geertgen tot sint Jans, Gérard David vint à Bruges en 1483 et fut l'artiste le plus représentatif du milieu brugeois après Memlinc. Le groupement de ses œuvres principales à l'Exposition des Primitifs de Bruges (1902) fit apparaître à tous que l'auteur du retable de Rouen, de la *Légende de Sisamnès* et du retable de Jean des Trompes était un prince de vieille peinture flamande. Heureux les musées qui possèdent un Gérard David! La beauté de l'exécution suffit à conférer à ses œuvres une place de premier rang. Telle l'*Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles, telle cette *Vierge entre les Vierges* du Musée de Rouen<sup>3</sup>, inspirée par la composition d'un anonyme brugeois que conserve le

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 432.

2. *Ibid.*, 1909, t. I, p. 44.

3. *Ibid.*, 1897, t. II, p. 199.





















IERGE ET L'ENFANT JÉSUS



Musée de Bruxelles. Le retable de Rouen est tenu pour le chef-d'œuvre de Gérard David, qui s'est représenté sur le côté gauche, en arrière, et a offert cette page de suprême maîtrise aux Carmélites du couvent de Sion, à



L'ADORATION DES MAGES, PAR GÉRARD DAVID

(Musée de Bruxelles.)

Bruges, en 1509. Comme dans ses plus belles œuvres, le sentiment religieux est profond — plus profond que chez Memlinc — et les formes s'immobilisent avec quelque excès. Mais nous trompons-nous si l'absence de décor brillant, la simplicité des visages (certaines des figures virginales semblent



pourtant inspirées de créatures réelles), le rythme et l'allure décorative de l'ordonnance nous paraissent accuser une orientation vers un art de synthèse ? Dans la *Légende de Sisamnès*, dans le retable de Jean des Trompes, comme aussi dans la *Généalogie de la Vierge* envoyée par le Musée de Lyon (bien des questions se posent à propos de cette dernière), des détails d'architecture et d'ornementation viennent d'Italie... Ne nous hâtons pas de faire de



Phot. J.-E. Bulloz.

SAINT JÉRÔME, PAR JÉRÔME BOSCH  
(Musée de Gand.)

Gérard David un italianisant. Il concentre toute la grâce de Bruges dans sa *Madone à la soupe au lait* du Musée de Bruxelles (autres versions aux Musées de Gênes, de Strasbourg, dans la collection Traumann à Madrid). La délicieuse petite « maman » donne le potage à l'Enfant, lequel n'en veut perdre une goutte et s'apprête à lécher la cuiller. Une baie quadrangulaire s'ouvre sur un petit paysage où des cygnes glissent sur un étang. Ce n'est point le site merveilleux où se place le *Baptême du Christ* du retable de Jean des Trompes (avons-nous dit que Gérard David fut un grand, très grand paysagiste ?) ; c'est

un coin urbain imprégné à l'avance de la séduction du Minnewater actuel.

Jérôme Bosch (né à Bois-le-Duc vers 1460, mort en 1516) secoue ces jolieses et cette ferveur placide. Interprète ultime des terreurs du Moyen âge, peintre de cauchemars, épris d'irréalité fantastique et de naturalisme subtil, génie parénétiqne sans rival dans ses *Tentations de saint Antoine*, novateur dans le domaine de la technique, de la peinture de genre et du paysage, il est si moderne, que non seulement il prépare Bruegel, mais

pressent Goya, Rops, Ensor. Ses imitateurs, souvent très habiles, furent légion et mettent les experts à la torture. Ses œuvres authentiques n'atteignent pas la trentaine; l'Espagne en conserve près d'une dizaine, ayant été



Phot. F. Bruckmann.

ANNE ET JOACHIM PARTAGEANT LEURS BIENS ; L'OFFRANDE DE JOACHIM REPOUSSÉE  
(VOLETS DE LA « LÉGENDE DE SAINTE ANNE »)

PAR QUENTIN METSYS

(Musée de Bruxelles.)

la grande cliente du maître, non certes point pour sa « drôlerie », mais pour sa force prédicatoire. Sa morale est terrible. Le Christ et sainte Véronique jouent un rôle effacé dans son *Portement de Croix* du Musée de Gand. L'éloquence féroce du peintre se réserve pour l'affreux philistin et le moine hargneux qui flanquent le bon voleur, pour les truands aux yeux exorbités



qui semblent prêts à dévorer la fripouille sans nom qu'est le mauvais larron. Et quelle couleur stupéfiante ! Un carnaval de couleurs, le plus féerique et le plus harmonieux. Et Jérôme Bosch, prédicateur sans pitié, tient en particulière affection saint Antoine le cénobite irréductible et saint Jérôme, le héros du désintéressement. S'il peint si volontiers ces vertueux solitaires — thème cher aux peintres de genre du xvi<sup>e</sup> siècle — soyez assuré que c'est pour nous faire sentir notre impuissance à les imiter.

\*  
\* \*

Quelques manuscrits à enluminures, tapisseries, bois sculptés et même une pièce d'orfèvrerie accompagnent les œuvres des grands peintres. Ce sont toutes œuvres de choix. Elles introduisent la variété dans l'exposition, confirment la haute réputation des arts mineurs de Flandre et révèlent en plus l'action de nos grands créateurs sur tous les aspects de la production artistique. En concevant son groupe-reliquaire en or et émail *Charles le Téméraire et saint Georges* (1466-1467, prêté par la cathédrale de Liège), Gérard Loyet emprunte à Jean van Eyck le saint Georges de la *Madone van der Paele*. L'influence de Roger van der Weyden est sensible dans les beaux bois du xv<sup>e</sup> siècle bruxellois, notamment dans l'émouvante *Déploration du Christ* de la collection De Decker, si près du grand Tournaisien, qu'on la croirait dessinée par lui. C'est à Roger aussi que l'on songe (que l'on a songé depuis longtemps) devant l'incomparable page de présentation des *Chroniques de Hainaut* prêtées par la Bibliothèque royale de Bruxelles ; de lui dérive le *Saint Luc peignant la Vierge* de la tapisserie bruxelloise (début du xvi<sup>e</sup> siècle) envoyée par le Musée du Cinquantenaire. L'inspiration de Van der Goes semble animer, surtout dans la figure de la Vierge, la tapisserie de l'*Annonciation* que prête le Musée des Gobelins. Les enluminures de la *Fleur des histoires* de Jean Mansel et du *Pontifical à l'usage de Sens*, introduisent au catalogue le « prince d'enluminure » à qui elles sont attribuées, Simon Marmion, tandis que les Mois des célèbres *Heures de Notre-Dame de Hennessy* nous ramènent dans les ateliers brugeois contemporains de Gérard David. Sachons admirer ces trésors pour leur seule beauté. Rien ne nous empêche de goûter toute l'harmonie radieuse du *Baptême du Christ* (premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle ; Musée du Cinquantenaire), si désirable soit-il de savoir si cette merveille de la tapisserie bruxelloise est, oui ou non, de ce maître Philippe dont la personnalité grandissante est née d'une discutable hypothèse.

\*  
\* \*

La peinture de Jérôme Bosch, a-t-on dit — et non dans un sens péjoratif, — dépasse les bornes. L'idéal gothique ne lui survécut point. L'esprit des



successeurs de Gérard David se cristallisait dans des traditions illustres tandis que mourait la ville. La jeunesse anversoise, au contraire, regardait devant soi et la métropole de l'Escaut vit naître la Renaissance flamande. Quentin Metsys (né à Louvain en 1466, mort à Anvers en 1530), donne une vie nouvelle à la forme et à l'expression. Dans les faces extérieures des volets de la *Légende de sainte Anne* (Musée de Bruxelles) les figures remplissent le cadre et toute sécheresse a disparu ; le sentiment linéaire de l'art gothique subsiste, mais tout est plus corporel, plus souple, plus fluide dans le mouvement. Les couleurs s'allègent, le métier se dissimule, et voici que s'annonce



Phot. F. Bruckmann

LE DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM, PAR P. BRUEGEL LE VIEUX

(Musée de Bruxelles.)

une intelligence complète de la langue artistique. Toutes ces qualités sont fondues dans un génie fin, mesuré, circonspect : qu'on regarde l'adorable *Sainte Madeleine* du Musée d'Anvers<sup>1</sup>. Et si nous avions à résumer en cinq lignes les caractères de Metsys (c'est hélas ! l'extrémité où nous sommes réduit !) nous dirions qu'on voit poindre la tendance à l'universel dans ses retables imprégnés de beauté idéale, dans ses portraits et tableaux de genre nourris de philosophie érasmienne, dans ses paysages encore conventionnels, mais d'une noblesse héroïque. Metsys — et surtout dans les volets extérieurs de la *Légende de sainte Anne* — est une première épreuve de Rubens.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 206.

De maître Quentin au grand Pierre-Paul s'écoule un siècle de soi-disant « métis italo-flamands ». Les historiens de l'art devront pourtant se rendre compte un jour de la persistance de notre originalité nationale à travers les aspirations nouvelles et rendre justice aux italianisants et romanistes. Loin d'avoir étouffé le sentiment national, ces artistes éveillèrent la conscience de la race dans un sens moderne et préparèrent l'éclosion du *xvii<sup>e</sup>* siècle. Pierre Bruegel le Vieux, né à Brögel (Campine limbourgeoise) entre 1520 et 1525, fait son apprentissage chez l'italianisant Pierre Coecke et visite l'Italie. Ses



ANGÉLIQUE ENDORMIE ET L'ERMITE, PAR P.-P. RUBENS  
(Musée de Vienne.)

précurseurs flamands sont Jérôme Bosch et Jean de Hemessen. Mais les formes et les mouvements de ses personnages ont une netteté et une simplicité qui trahissent la connaissance du style italien. Paysagiste, il compose dans un sens idéal ; contemporain des romanistes, il est pénétré de notions nouvelles et d'un style nouveau ; il se détourne de l'image religieuse du monde médiéval et du gothique tardif ; il veut créer une nouvelle peinture et sa spontanéité d'invention paraît telle, qu'il semble, en fin de compte, avoir tout tiré de la nature (sa devise était « *Naer't leven* » : « d'après la vie ») et de son génie. L'exposition rassemble cinq de ses peintures : deux du Musée de Vienne : le *Dénicheur* et la *Marine*, trois du Musée de Bruxelles : la *Chute*



*des Anges rebelles* (1562), le *Dénombrement de Bethléem* (1566) et la *Chute d'Icare* (pour justifier nos remarques générales sur le maître, qu'on joigne en imagination à ces cinq œuvres les grandes compositions de Vienne). La *Chute des Anges rebelles* s'apparente aux cauchemars de Bosch ; l'indépen-



LA FAMILLE DU PEINTRE, PAR CORNEILLE DE VOS

(Musée de Bruxelles.)

dance du maître est dans son coloris lyrique et prépubénien. La *Marine* de Vienne, avec son agitation, ses tons bistrés, sa fougue d'ébauche magistrale (si moderne), s'oppose au calme riant de notre *Chute d'Icare*, composée de réminiscences italiennes (le *stretto* de Messine) et de visions natales, le tout parfaitement unifié dans la libre imagination de l'artiste. Le *Dénicheur* ne se place pas au niveau de la *Danse des paysans* ou de la *Noce de village* du



même musée ; mais son humour (tandis qu'un rustre perd son temps à expliquer la présence d'un nid dans l'arbre voisin, un autre, plus prompt, s'en empare), l'exécution des avant-plans, le coin de paysage que pourrait signer un Hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle, prouvent à quel point Bruegel laisse loin derrière lui les autres peintres de paysans de son temps. Il faudra attendre Brauwer pour retrouver ce naturel — et ce style. Quant au *Dénombrement de Bethléem* (Musée de Bruxelles), on ne sait ce qu'il y faut le plus admirer : la variété des types en action, la richesse des détails folkloriques, la satire de la vie contemporaine, les notations des scènes rustiques, le dessin savamment abrégé des personnages, le paysage fixant toute la poésie de la saison, la grâce d'Évangile qui plane sur ce bourg engourdi de la vieille Flandre... La qualité maîtresse de l'infailible observateur que fut Bruegel est bien son imagination ; et il est grand peintre parce qu'il fut poète.

\*  
\* \*

Personne n'a mieux résolu que Rubens le problème proposé aux italianisants et aux romantiques : pénétration du génie national avec le contenu spirituel et la culture formelle de la Renaissance italienne, le tout appuyé sur la conscience absolue de la liberté artistique. Pour éclairer ce postulat, un petit tableau, si délicieux soit-il, ne peut suffire. Du moins cette *Angélique endormie et l'Ermite* (Musée de Vienne), tirée du *Roland furieux* de l'Arioste, proclame-t-elle cette indépendance de l'artiste et sa connaissance de la littérature italienne, et le maître y apparaît sous un aspect peu connu de délicatesse et de grâce enchantée. Cette vision de chairs fleuries va laisser dans la peinture une traînée lumineuse où tous les peintres de nu s'engageront avec joie — jusqu'à Renoir, en passant par Watteau et Fragonard.

De Jordaens, trop exclusivement jugé d'après ses banquets tapageurs (on aurait tort, bien entendu, d'en faire fi), nous montrons : la *Fécondité* du Musée de Bruxelles<sup>1</sup> (la nature morte est de Snyders ; réplique du tableau à la Wallace Collection). L'agencement des corps observe une sorte de discipline ; la couleur brillante, où les ombres réflexes de la période postérieure ne sont guère sensibles, s'harmonise dans des formes vivantes et cadencées. Et il est plus facile de raconter une version de « *Le Roi boit* » que de décrire l'éclatante beauté de ce chef-d'œuvre.

On a dit que le caractère de cour ne dissimulait pas le vide intérieur et la monotonie fatiguée des œuvres anglaises de Van Dyck. Mais qui niera l'importance de ces toiles dans l'évolution générale du portrait aristocratique ? Quelle représentation idéale du cavalier blasé, de la grande dame effleurant

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 254.

le spectateur de son œil ironique, indifférent ou glacé ! Est-il plus beaux portraits que le *Charles I<sup>er</sup>* du Louvre ou la *Béatrice de Cusance* de Windsor ? *George Digby comte de Bristol* et *William Russel duc de Bedford* (double portrait prêté par le comte Spencer, Althorp House)<sup>1</sup> livrent le sens de l'expression intraduisible : *an english gentleman*, — et l'esprit prend plaisir à forger les



Phot. J.-E. Bulloz.

LA FAMILLE DE HEMPTINE, PAR NAVEZ

(Musée de Bruxelles.)

romans que vécurent ces jolis seigneurs. Une cuirasse et un casque renseignent sur les goûts militaires de Bedford ; un globe terrestre dit les habitudes sérieuses de Bristol. Bedford vécut jusqu'en 1700 et se plaisait à constater qu'il était le dernier survivant de tous les modèles de Van Dyck. Et devant un tel chef-d'œuvre s'impose le jugement de Fromentin sur sir Anthony, « l'égal de qui que ce soit. »

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 58.



Issu des portraitistes du xvi<sup>e</sup> siècle, Corneille de Vos, sous l'action de Rubens, anime ses contours, ses formes, ses couleurs et donne sa pleine mesure dans le groupe qui le représente avec sa femme et ses deux filles (Musée de Bruxelles ; les deux enfants reparaissent dans un charmant tableau — presque



PORTAIT DE LUCIE LEYS  
PAR HENRI LEYS  
(Musée d'Anvers.)

de genre — du Musée de Berlin.) Si bien vêtus que soient les personnages de Corneille de Vos, ils ne sont pas prêts, comme ceux de Van Dyck, « à faire leur entrée dans le monde ». Ils s'offrent passivement à l'observation du peintre. Il arrive à celui-ci de les fixer — comme dans ce chef-d'œuvre de Bruxelles — avec une beauté technique et une richesse décorative où s'accroissent les fastes du coloris anversoïse. Et ce portraitiste bourgeois fait alors figure d'homme de génie.

Rubens, Jordaens, Van Dyck, Corneille de Vos ! Par quels déplorables effets de la sémantique le siècle qui a vu leur gloire a-t-il fini par être qualifié de « baroque » ?

\*  
\* \*

Que de fois nous sommes-nous dit qu'une sélection de grands Belges du xix<sup>e</sup> siècle s'ajouterait sans brisure au grand passé ! L'expérience du Jeu de Paume est-elle concluante ? Souhaitons une réponse affirmative de nos confrères français. Notre programme enjambe les périodes classique et romantique, leurs grands hommes, leurs *grandes* œuvres. Du chapitre liminaire on n'a retenu que Navez, élève de David, et maître, à son tour, de plusieurs générations. Il fut l'ami d'Ingres, de Schnetz, de Cogniet, et Louis Robert lui écrivait : « Tout le monde te connaît et l'on te classe parmi les plus célèbres artistes. »

Les grandiloquences, la bravoure, les succès, le tapage, les brocards de ses adversaires ne troublèrent point ses vœux de discipline. Son chef-d'œuvre *La Famille de Hemptine*, du Musée de Bruxelles, est une toile de jeunesse d'une élégance charmante, — une sorte de Van Dyck néo-classique. Navez ne rencontra pas la vie dans toutes ses œuvres, mais sa probité et son dédain de l'effet guidèrent plus sûrement l'école que les



fanfaronnades patriotiques de ceux dont « les palettes sentaient à la fois le bitume rubénien et la poudre à canon » (Wiertz). Les noms seuls de ses élèves le proclament : Charles de Groux, Alfred Stevens, Eugène Smits, Hippolyte Boulenger ; — ne citons que les plus célèbres.

La couleur flamande ressuscite avec l'anversois Henri Leys, né vingt-huit ans plus tard que Navez et mort la même année (1869). Ultra-romantique d'abord, hugolâtre, lecteur de vieilles chroniques, fanatique de Walter Scott et du siècle de Luther, ses reconstitutions nous transportent hors du siècle avec une préoccupation trop sensible du costume et du décor archaïques. Mais la couleur est toujours virile, jeune, passionnée ; les tons purs sont inscrits dans le trait avec la dureté magnifique de l'émail. *La Furie espagnole*



LE BENEDICITE, PAR CHARLES DE GROUX

(Musée de Bruxelles.)

à Anvers (Musée de Bruxelles), pourrait avoir été conçue par un lithographe romantique ; mais quelle palette ! Les *Trentaines de Berthal de Haze* (même musée), les *Appréts du festin* (collection Gaston Périer-Thys), l'*Arrivée des Invités* (coll. Robert Thys) et le beau portrait de *Lucie Leys* (Musée d'Anvers) disent, à l'exposition, comment l'artiste réagit par étape contre les poncifs du romantisme en gardant les yeux fixés sur le xvi<sup>e</sup> siècle et en dérochant aux anciens le secret des matières rares.

Dès lors la peinture belge renoue avec le passé, non parce qu'elle le recommence, mais parce qu'elle redevient peu à peu un libre organe du génie individuel. On explore tous les champs, et, si l'on est attentif aux expériences du dehors — surtout de France, — c'est pour mieux accomplir le travail de reconstitution qui doit faire de l'art une force nationale. Charles de Groux

étudie l'homme dans ses aspects modernes; sorte de Brauwer ou de Bruegel triste, il est le peintre des misères, l'historiographe des chaumières, des mansardes, des ruelles, des cabarets, des prêtres pauvres et des loqueteux; cinq tableaux le représentent à l'exposition et feront peut-être sentir ce que lui doit Constantin Meunier, dont la peinture, longtemps dédaignée, égale sou-



Phot. G.H.

LA DAME EN ROSE, PAR ALFRED STEVENS  
(Musée de Bruxelles.)

vent la sculpture. — Liévin de Winne, qui suit Courbet en observateur indépendant, discerne l'unité psychologique de ses modèles, nous laisse l'effigie sérieuse, sans faste tapageur, de *Léopold I<sup>er</sup>* (Musée de Bruxelles) et quelques très beaux portraits féminins (surtout celui de M<sup>me</sup> Van der Stichelen). — Rops proclame le règne souverain de la fantaisie artistique, et l'on me dispensera d'en dire plus sur celui qui fut le plus habile manipulateur d'acides, de vernis mou, d'aquatinte, de nos temps. Dix œuvres — peintures, aquarelles, dessins — rappellent la gloire très haute et très méritée de ce « satanique » qui, très humblement, copiait, recopiait et contemplait sans se lasser la *Mélancolie*, le *Chevalier de la Mort*, la *Pièce aux*

*cent florins*. — L'opulent néo-vénitien Eugène Smits dit à quel point subsiste le goût anversois des grands décors; sa *Marche des saisons* (Musée de Bruxelles) est son chef-d'œuvre; sous les traits d'une jeune femme aux épaules nues, l'Été y rayonne comme une admirable fleur humaine. — Ce n'est ni le seul, ni le moindre mérite des frères Joseph et Alfred Stevens d'avoir rivalisé souvent avec les plus illustres techniciens de Flandre et



de Hollande. Joseph Stevens est-il le Fyt du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, comme le proclamait son frère Alfred ? Il fit oublier les bestiaux académiques de Verboekhoven, allia sa technique, digne de Decamps, à la plus profonde sincérité et mit dans ses tableaux une « humanité » parente du sentiment de Charles de Groux. Et si Alfred Stevens a peint « des petites femmes qui ne sont plus des Flamandes et ne seront jamais des Parisiennes » (Huysmans), il les a peintes en roi de la couleur : les incrédules peuvent s'en convaincre devant onze chefs-d'œuvre. Et la participation de tous ces artistes au mouvement universel n'entame ni leur originalité ethnique, ni leur homogénéité collective.

Sur le fond que nous tentons d'ébaucher, deux figures vont s'inscrire avec un relief qui ne s'accusa qu'à la veille de leur mort. C'étaient des artisans obstinés et modestes, de mœurs bourgeoises, confinés dans des sujets médiocres, très peu « artistes » dans le sens moderne. L'un s'appelait Henri de Braekeleer et était peintre de genre (l'exposition groupe de lui un ensemble d'œuvres



LA CATHÉDRALE  
PAR HENRI DE BRAEKELEER  
(Collection de S. M. le Roi des Belges.)

magnifiques, parmi lesquelles *La Cathédrale* appartenant à S. M. le roi des Belges, *l'Homme à la chaise* du Musée d'Anvers<sup>1</sup>, et *l'Intérieur de la « Maison hydraulique » d'Anvers* du Musée de Bruxelles). L'autre, Jean Stobbaerts, était animalier. Tous deux, sans effort, s'établirent au point mouvant qu'est la vie ; tous deux furent des magiciens de la lumière. Dans ses derniers tableaux (voyez surtout le *Repas* de la collection A. Boitte et les

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 344.



petites œuvres du Musée de Bruxelles), de Braekeleer est sollicité par des recherches de lumières argentées et de divisions de tons qui préludent aux synthèses de Van Gogh. Jean Stobbaerts, peintre de taudis, d'éviers, d'auges, d'étables, s'impose à la fin de sa vie une sorte de *criterium formæ* — *Tentation de saint Antoine* (collection Jean Speth), *Éducation de Jupiter* (collection Max Osterrieth), *Bain de roses* (Musée d'Anvers), etc. — non par sénile adhésion aux formules académiques, mais pour se surpasser avec des moyens personnels.

Autour d'eux l'évolution se poursuivait. Louis Dubois, Artan, Verwée,



LA FEMME AU RUBAN NOIR  
AQUARELLE PAR XAVIER MELLERY  
(Musée de Bruxelles.)

Agneessens, s'élèvent au niveau des exigences contemporaines, et un Louis Dubois, animateur de la Société libre des Beaux-Arts, va jusqu'à créer un journal où l'apologétique du naturalisme triomphant s'anime de sa verve intarissable. Mais le directeur de l'*Art libre* et les représentants de son groupe (auxquels s'affilièrent Constantin Meunier, Ch. de Groux, Félicien Rops, Eugène Smits, d'autres) oubliaient leurs déclamations en peignant; ces contempteurs de l'idée étaient des poètes; ces affranchis subissaient la fatalité ethnique; et surtout ils étaient de beaux peintres, qui préféraient l'air des plages, des polders, des champs, voire des marais, à celui de l'atelier. Classés entre leurs meilleurs prédécesseurs

et successeurs, rien, dans leur art, ne trahit leur attitude insurrectionnelle (voyez le chef-d'œuvre d'Artan : l'*Épave*, celui de Verwée : l'*Embouchure de l'Escaut*, cet autre d'Agneessens : l'*Adolescent endormi*). Ces artistes incarnent leur temps avec une sérénité parfaite; ils sont au-dessus du temps quand les génies invisibles des plaines paludéennes emplissent d'une solennité puissante un tableau comme les *Cigognes* de Louis Dubois.

Ignorant volontaire des esthétiques changeantes, dessinateur et constructeur sans reproche, contemplateur du silence et de l'ombre, Xavier Mellery fut l'élu des poètes pour avoir traduit « l'âme des choses ». Il disait que l'ar-

tiste doit découvrir l'infini dans un brin d'herbe et pensait, comme Ingres, que la fumée même doit s'exprimer par un trait. Son art fut la plus discrète, la plus précise et aussi la plus illimitée des confidences individuelles ; à côté de son *Vieux bahut* (collection F. Baetens), les plus beaux Braekeleer paraissent trop riches et trop chargés de matière. — A ses débuts, Fernand Khnopff, introducteur en Belgique du symbolisme, se réclamait de Mellery. Pourquoi le beau peintre de *En écoutant du Schumann* (collection H. Lafontaine) n'a-t-il pas gardé, comme son premier maître, la candeur de l'enfant « sans laquelle on ne pénètre pas plus dans le royaume de la vérité que dans le royaume des cieux » !

Cependant Vogels, De Greef, Pantazis, annonçaient l'impressionnisme sans qu'on pût trop discerner chez eux une action étrangère. Ils marquent une période transitoire. Qui s'en douterait en voyant leurs plus belles œuvres ? Qu'importent groupes et genres, milieu et instant, s'il y a la vie ? Elle est profonde et nuancée dans l'art nostalgique du grand Baertsoen, pleine de séduction heureuse dans les scènes intimes de Lemmen, de grâce irréaliste dans les derniers paysages de Heymans, de maîtrise colorée et subtile dans les œuvres de cet élève de Gustave Moreau, Henri Evenepoel, enlevé de si bonne heure à notre affection et dont *l'Espagnol à Paris* (Musée de Gand)<sup>1</sup>



L'HOMME EN ROUGE, PAR HENRI EVENEPOEL  
(Musée de Bruxelles.)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 55.

pendant magnifique à son *Homme en rouge* (portrait du peintre Paul Baignères; Musée de Bruxelles), est quelque chose comme son *Général Prim*. Enfin, chez Rik Wouters, frappé prématurément, lui aussi, le bonheur de vivre s'épanouit avec une irrésistible allégresse et une sûreté qu'explique l'apport d'un maître encore vivant, James Ensor. Véritable appel à l'énergie, l'art radieux et optimiste de Wouters s'est voilé d'angoisse dans les dernières œuvres, alors que les forces de l'artiste semblaient dans une souffrance implacable. Et nous souhaitons que Paris puisse apprécier un jour devant un véritable « ensemble » celui que nous n'appelons plus que « le pauvre Rik »... Comme Meunier, il était sculpteur aussi, et le sculpteur (son exubérance dionysienne n'a rien de commun avec la gravité de Meunier) n'était pas inférieur au peintre.

\*  
\* \*

La représentation restreinte de la statuaire belge au Jeu de Paume excuse notre simple énumération de noms : Geefs, Paul de Vigne (dont l'*Immortalité* du Musée de Bruxelles témoigne si bien d'une élégance innée), Jef Lambeaux, Constantin Meunier. De ce dernier, d'ailleurs, tout n'a-t-il pas été dit ?

Si le choix limité qu'imposait le cadre du Jeu de Paume entraîna la suppression de quelques noms connus — côté peinture aussi bien que côté sculpture, — nous pensons que les œuvres retenues excuseront ces rigueurs. Elles ne laissent ignorer aucune dominante, aucune richesse viable du xix<sup>e</sup> siècle belge qui, nous l'espérons, ne fléchira pas sous les comparaisons. Pouvons-nous demander qu'on juge nos artistes modernes en dehors des concepts un peu pédants d'évolution et d'école, sans appel au déterminisme et aux lois d'on ne sait quelle psychologie collective et invariable ? Le but fut surtout de rencontrer la dilection de l'amateur à la recherche de beaux morceaux. N'était-ce pas la seule façon de faire sentir les mérites des Belges modernes à côté de la richesse accumulée des siècles ?

FIÉRENS-GEVAERT





MARSEILLE, PAR JOSEPH INGUIMBERTY  
(Salon des Tuileries.)

## LES SALONS DE 1925

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

### II

#### LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS ET LE « SALON DES TUILERIES »



ILLUSTRATION POUR LES  
« CONTES POPULAIRES RUSSES »  
DE POUCHKINE  
BOIS EN COULEURS  
DE M. J. LÉBÉDOFF  
(Salon des Tuileries.)

Nous avons dit que l'on passe sans trop s'en apercevoir du Salon des « Artistes Français » à celui de la « Nationale ». Mais il faut bien avouer que ce Salon-ci, très attachant à certains égards, laisse voir ce qu'il a perdu à la scission d'où l'exposition des Tuileries vient de naître : outre quelques « têtes » notoires telles que MM. Bourdelle, Albert Besnard, René Ménard, Lucien Simon, Maurice Denis, Desvallières, Aman-Jean, il y a perdu ces indépendants venus du Salon d'Automne et dont la présence l'an dernier avait paru d'assez bon augure.

Nous tiendrons peu de compte de cette division regrettable. Il faut noter toutefois que, si des

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 271.

artistes aussi éminents que ceux que nous venons de nommer ont cru devoir se grouper à part, c'est que le rajeunissement des cadres de la « Nationale » leur a paru injustement compromis par l'opposition de quelques autres « anciens » envers des recrues qui leur paraissaient, à eux, *vitales*. Au reste, si l'on veut bien se rappeler que M. Albert Besnard, président du nouveau Salon, est le directeur de notre École des Beaux-Arts, son geste de dissident apparaîtra d'autant plus significatif. Nous irons donc et viendrons d'un Salon à l'autre à notre fantaisie, nous referons sur le papier une union qui n'est pas si défaite que cela, après tout, puisque, par exemple, M. Bourdelle et M. Bartholomé demeurent associés avenue d'Antin dans la réalisation d'un magnifique projet : ce *Monument de l'Intervention américaine* que le président de la Société Nationale des Beaux-Arts a conçu avec l'architecte André Ventre : ce phare qui, dix fois plus grand que la grande maquette exposée, dressera sa tour pyramidale sur la pointe de Grave « à la gloire des Américains et des soldats du général Pershing, défenseurs du même idéal de droit et de liberté qui conduisit en Amérique les volontaires du général La Fayette »<sup>1</sup>.

M. Van Dongen, qui n'aime pourtant point passer pour retardataire, a eu la coquetterie de rester fidèle au drapeau que M. Bartholomé a mis tout son cœur à défendre. Il constitue à lui seul l'avant-garde de la « Nationale ». Mais, si « amusante » qu'elle soit, et quelque tort que fasse sa couleur à ce qui l'entoure, la *Salomé* qu'il a peinte d'après M<sup>lle</sup> Geneviève Vix ne saurait être considérée comme un « clou ». Toutefois c'est la fidélité de M. Forain au même drapeau qui a permis à cette Société amputée de se présenter malgré tout avec un prestige incomparable.

Mais, avant de parler des envois de M. Forain, il faut dire quelques mots de trois « rétrospectives » qui ne laissent pas de faire honneur à l'ancien « Champ-de-Mars ». Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* n'ont pas besoin qu'on leur rappelle ce que M. Émile Michel a écrit ici<sup>2</sup> sur ce compatriote lyonnais de Puvis de Chavannes, Auguste Ravier, de qui la vie fut aussi discrète que sa passion de peindre était ardente, ni ce que M. Paul Vitry, tout récemment<sup>3</sup>, a publié touchant l'ingénieux talent de Pierre Roche, artiste singulièrement éveillé et délicat, à qui l'on doit un œuvre si divers où s'attestent à la fois, avec tant d'accent personnel, sa culture, son esprit

1. La tour sera tout entière en ciment armé, comme le monument de la Tranchée des Baïonnettes, dû au même architecte. Pour la sculpture l'œuvre comporte, outre une statue de la France par M. Bourdelle, deux bas-reliefs de M. Navarre : *Débarquement des soldats américains, Arrivée de La Fayette en Amérique*.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 323.

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 215.



inventif et son cœur. Le sculpteur, le graveur en médailles, le décorateur sont ici représentés à souhait. Pour Ravier, près de cent ouvrages (peintures, aquarelles, dessins) témoignent de la souplesse de son art et que ce petit maître n'est pas indigne de la place que M. Jamot veut lui donner entre Théodore Rousseau et Corot. Ce qu'il doit à celui-ci, il le proclame à merveille dans la petite peinture (grande par la qualité lumineuse) d'une *Villa aux environs de Rome*. On croirait, on crierait, que c'est de Corot, tant il l'y égale par la justesse des valeurs. D'autre part, à travers Rousseau et Diaz, Ravier semble rejoindre Turner, cependant que son goût de composition l'apparente à Claude.



VILLA AUX ENVIRONS DE ROME, PAR A. RAVIER

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

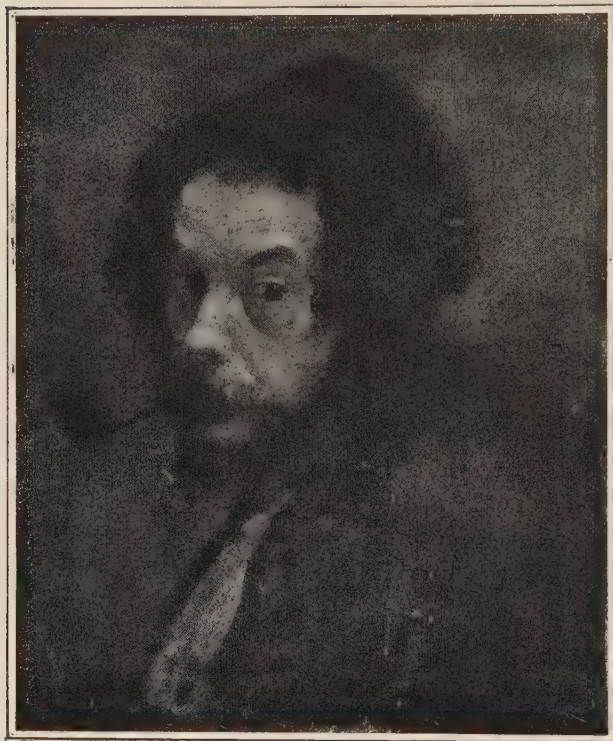
Coloriste des couchants somptueux, il se recueille à l'occasion parmi des gris subtilement nuancés, et il y est délicieux.

La troisième rétrospective concerne un artiste de la génération de Manet : Marcellin Desboutin, ce maître de la pointe sèche, qui fut une des figures pittoresques du Paris artistique et qui nous a laissé, en gravure et en peinture, entre autres ouvrages pleins de cordialité, quelques effigies de lui-même, par exemple son inoubliable *Homme à la pipe*. Peu de portraitistes ont rendu la vie et le naturel plus spirituellement. Il faut dire que Desboutin choisissait ses modèles : ses amis lui suffisaient, et sa famille. Il a peint Degas, Lafenestre, Léonce Bénédite, Léon Maillard, Eugène Labiche, Félicien Champsaur ; il a gravé d'original Manet, Henner, Renoir, Jules Claretie, Richepin, Zola, Berthe Morisot, Edmond de Goncourt, Rochefort, Armand



Silvestre, la duchesse Colonna : toute une époque revit dans cette revue de son œuvre, et si Desboutin n'est ni Manet, ni Degas, il a toutefois une vigueur de pinceau qui lui donne rang parmi les bons peintres, tandis que, dans la gravure, sa technique et sa verve le mettent hors de pair.

C'est presque tout l'œuvre de M. J.-L. Forain qui nous est montré dans la salle 6 du Salon de la « Nationale » : peintures, dessins, eaux-fortes, lithographies. Et cet admirable ensemble a déjà son caractère historique.



L'HOMME A LA PIPE, PAR MARCELLIN DESBOUTIN  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Car M. Forain est un historien des mœurs digne de Daumier et qui n'a peut-être point d'égal pour la concision du style. C'est cette concision magistrale que l'exposition met en lumière. L'observateur des coulisses de l'Opéra ; l'ironiste qui atteint à tant de force comique dans tel tableautin (*Projets d'avenir*, par exemple) ; le chroniqueur satirique à l'affût des bas intérêts ou des vanités de l'homme en général et du politicien en particulier, qui, d'un trait, venge la dignité des délicats ou bien résume, aux heures tragiques, l'esprit même de la patrie ; le Forain, enfin, attendri de senti-

ment chrétien et qui laisse son cœur inspirer son génie, le Forain de l'*Enfant prodigue*, des *Pèlerins d'Emmaüs*, de la *Communion à Lourdes* : voilà l'artiste tel qu'il s'offre à votre étude avec son grand fonds de philosophie fait d'une innombrable « connaissance ». Mais, après que l'on a tout regardé, quand on a senti ce qu'il sait inclure d'humain dans une attitude, quand on a deviné ce que sa concision sous-entend d'étude attentive et patiente, l'on n'est pas quitte encore envers lui si l'on n'a pas reconnu la tradition des maîtres dans l'ordonnance de ses compositions. On voit M. Forain se placer à ses débuts derrière un indépendant, étudier le réel par-dessus l'épaule de Degas, comme

Ravier étudiait la nature par-dessus celle de Corot : le petit tableau de la *Toilette* (n° 538) est assez significatif ! Mais M. Forain, comme Degas, allait au Louvre, ce que les indépendants d'aujourd'hui ne font guère : il y apprit beaucoup, et il eut la bonne fortune d'y rencontrer Carpeaux qui, l'ayant vu dessiner, l'invita à venir chez lui. Cette rencontre, il faut, je crois, y attacher de l'importance. Nous n'avons pas ici à étudier particulièrement M. Forain ; mais comment ne pas dégager de l'ensemble de cette exposition le caractère qui



A L'AUDIENCE, PAR M. J.-L. FORAIN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

en fait l'unité magistrale et le prestige ? Eh bien, ce caractère peut se rapporter à l'art statuaire. Il y a dans la plupart des pages de M. Forain un groupe au moins dont la qualité « sculpturale », voire « monumentale », est frappante : tel le groupe de l'*Enfant prodigue* que nous reproduisons, où les deux figures, étroitement associées, pour ainsi dire d'un seul bloc, expriment un sentiment si profond, si poignant. Chez ce maître, « tout paraît *senti* ensemble », pour reprendre une locution de M. Ingres, c'est-à-dire qu'il y a une convenance parfaite entre le sujet et tout ce qui contribue à en exprimer le sens.



C'est cette parfaite convenance qui nous retient aux envois de M. René Ménard : *Les Trois Grâces*, *Adam et Ève* (T.<sup>1</sup>). Ce sont deux ouvrages qui procurent aux yeux et à l'esprit une délectation singulière : tout y est harmonie expressive, rien n'y est au regard « mendié ni redit », comme parle Molière en son poème de l'*Invention* ; tout « s'y voit tiré d'un vaste fonds d'esprit » et « assaisonné du sel de nos grâces antiques ». M. René Ménard apporte dans la création de l'œuvre d'art les dons intellectuels qu'y souhaitait Ruskin,



L'ENFANT PRODIGE

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. J.-L. FORAIN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

savamment conduit, la vénusté des figures imprégnées de lumière blonde, tout ce qui fait la force et le charme à la fois de ce peintre inspiré s'offre à nous avec je ne sais quelle tendresse nouvelle prise à la poésie de la nature et qui eût enchanté le « païen mystique » Louis Ménard, son oncle.

Le thème d'*Adam et Ève*, M<sup>lle</sup> Élisabeth Chaplin (N.) l'a traité, elle aussi,

et personne n'a mieux que lui compris que la nouveauté dans la peinture, comme dit Poussin, « consiste non pas surtout dans un sujet non encore vu, mais dans la bonne et nouvelle disposition et dans l'expression ». Après la leçon de M. Forain, il n'y en a point de plus significative, cette année, que celle de ce « classique » qui, ayant été l'élève de Bouguereau, peut rendre grâce aux dieux de n'être pas « Romain » : il est Athénien à merveille et il enseigne ce que l'École n'enseigne pas : qu'un tableau doit être *pensé* avant que d'être fait. La noblesse de ces compositions, leur rythme

1. Nous désignerons par cette initiale le Salon des Tuileries, et par N celui de la Nationale.



mais avec moins d'atticisme que M. René Ménard. C'est l'extase du péché qu'elle a fait luire aux regards de nos premiers parents. La composition est un peu maniérée, ce qui n'empêche pas d'apprécier la souple décision du dessin, la distinction du coloris et l'accent « décoratif ». Mais M<sup>lle</sup> Chaplin tient à souhait ses promesses dans deux autres ouvrages où s'ajoute aux qualités que nous venons de dire une grâce de sentiment exquise : *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*, *Déméter et Perséphone*. Cette grâce n'appartient qu'aux ouvrages médités, réfléchis ; elle s'exprime en un naturel



Phot. Grevaux.

ADAM ET ÈVE, PAR M. RENÉ MÉNARD

(Salon des Tuileries.)

que notre reproduction du *Saint François* laisse assez bien voir. De l'autre sujet, dans un style plus voulu, M<sup>lle</sup> Chaplin a fait une *Maternité* d'une tendresse douloureuse et charmante. Perséphone n'est là qu'une enfant, mais une enfant marquée d'une destinée que Déméter semble pressentir dans son cœur, à moins qu'elle ne connaisse déjà les desseins du ravisseur Hadès.

Un élève de M. René Ménard, M. Joseph Inguimberty (T.) mérite d'être mis à l'honneur pour le superbe effort, couronné de réussite, qu'atteste son tableau de *Marseille*. Renan, cet autre Athénien, disait que s'il eût été chef d'école il n'eût aimé que ceux de ses disciples qui se seraient séparés de lui.

M. René Ménard doit aimer M. Inguimberty, qui ne lui ressemble pas du tout, mais qui a compris ce que c'est que « composer ». L'artiste a voulu caractériser la vie laborieuse du premier port de France. Ce groupe de débardeurs qui déchargent des sacs de chaux lui a paru digne d'être choisi : il est très représentatif, à vrai dire ; mais nous avons vu, depuis vingt ans et plus, tant d'autres débardeurs se mouvoir en peinture, qu'il fallait un mérite



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PRÊCHANT AUX OISEAUX  
PAR Mlle ÉLISABETH CHAPLIN  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

singulier à ceux de M. Inguimberty pour nous retenir : ce mérite, ils le tiennent de leur union même ; M. Inguimberty les a associés en une masse puissamment équilibrée où leur solidarité dans la tâche s'exprime à souhait, chaque figure gardant son indépendance manœuvrière. Ce que nous disions de la qualité « monumentale » des compositions de M. Forain se pourrait appliquer ici. Nous ajouterons que cette peinture, largement faite, a la couleur et le pittoresque qui conviennent au sujet, mais un pittoresque ordonné, simplifié et qui n'est au motif principal qu'un « accompagnement ».

Entre de moindres ouvrages, il faut mettre à part une petite composition de M. Raymond Legueult (T.) ; petite, mais qui ne demande qu'à devenir grande, étant l'esquisse d'un carton de tapisserie. M. Legueult l'a dédiée à l'art musical ; elle parle aux yeux et à l'esprit avec une distinction et un sentiment également persuasifs ; tout y est ordonné et rythmé à souhait en vue de l'unité d'expression. Et comment ne pas croire qu'un artiste tel que M. Jaulmes (T.) a souri d'avance, en pensée, à ses charmantes *Jeunes filles*



au jardin? C'est ce qui fait cette harmonie du sentiment qui s'ajoute à celle des tons. De même, ni *l'Inspiration poétique* de M. Henry-Baudot (N.), ni *l'Après-midi d'un faune* de M. J. Francis Auburtin (N.) n'ont été réalisés sans réflexion. Et voici de grands exemples de composition méditée : *l'Annonciation* de M. George Desvallières (T.), *Finis belli* de M. Lucien Simon (T.), *Conversation sacrée* de M. Maurice Denis (T.). Il y a entre M. Lucien Simon et M. Desvallières une parenté de tempérament pictural. Le pinceau obéit chez eux à l'impulsion de la pensée avec une promptitude admirable. Mais, aussi, comme on sent bien, chez l'un et chez l'autre, que le sujet, avant d'être livré au pinceau, a été tout entier réglé par l'imagination et le sentiment! Pour M. Maurice Denis, on se rappelle devant son ouvrage ce qu'il a lui-même écrit de l'interprétation: « Au sortir d'un esprit tendre, les spectacles du monde extérieur ont revêtu quelque tendresse et les moyens d'art seront efficaces qui feront communier les âmes à cette tendresse ». Je vous laisse communier à la *Conversation sacrée*.



LA FEMME AUX GIROFLÉES  
PAR M. PAUL BAINNÈRES  
(Salon des Tuileries.)

Il y a toujours une sorte de tendresse communicative aux compositions harmonieuses ou, pour dire mieux, « harmoniques » de M. Aman-Jean; une mélancolie profonde avec cela. Plus de volonté dans l'organisation du sujet, voilà ce que l'on souhaiterait peut-être à ce panneau décoratif de *l'Offrande* (T.), qu'il a fait pour un palais du Japon; mais quels délicieux accords, et si magistralement orchestrés!... Aussi bien, c'est par la maîtrise dans l'ordonnance des colorations que s'impose le carton de tapisserie que M. Albert Besnard a peint de sa manière la plus large et qui représente, allégorie et réel combinés, la *Ren-trée de l'Université française à Strasbourg* (T.). On avait vu les études, les portraits faits par l'artiste en vue de cet ouvrage: M. Poincaré, M. Millerand, les trois premiers maréchaux, les principaux universitaires de la ville libé-



rée. Ces personnages forment entre eux un groupe où domine, au centre de la scène, le trio équestre de Foch, Joffre et Pétain. A droite, s'avance vers eux pour l'accueil la Ville de Strasbourg, statue portée sur les épaules de quatre « poilus » en bleu horizon (et ce bleu chante finement parmi les tons plus graves de l'ensemble). Sur cette composition règne le char de la Victoire. Le tout est traité avec un remarquable souci de simplification; il faut louer l'artiste d'avoir voulu, par ainsi, ne pas donner trop de fil à

retordre aux tapissiers des Gobelins.



INTÉRIEUR, PAR M. ALBERT ANDRÉ  
(Salon des Tuileries.)

Entre les tableaux de figures qui se distinguent par quelque maîtrise, il faut mettre au premier rang les *Jeunes cavaliers* de M. Jules Flandrin (T.) qui, lui aussi, travaille pour les tapissiers et veut, dit-on, que ceux-ci soient les copistes fidèles du modèle : question théoriquement discutable, mais qui peut se résoudre dans le sens de M. Flandrin en ce qui le concerne personnellement : on voit bien qu'il s'est gardé, dans cet ouvrage si bien ordonné quant au « décoratif » de ces excès picturaux chers aux « cartonniens » de l'École; plus exacte-

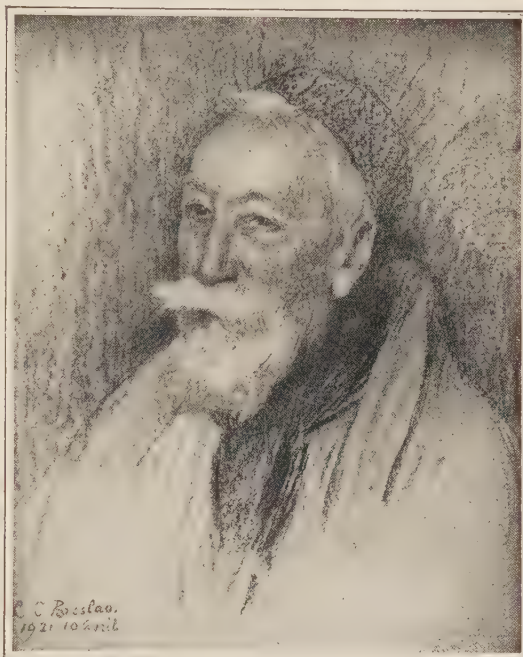
ment, il faut dire qu'il n'a eu qu'à demeurer lui-même : la simplicité est sa règle. M. André Suréda, avec ses *Offrandes à la fiancée* (N.) et son *Pacha de Marrakech* (T.), montre une pénétration plus que jamais compréhensive à résumer le caractère physionomique des types arabes, cependant que M. Étienne Dinet (N.), avec sa science et sa conscience, satisfait également le goût du public et les scrupules des ethnologues dans son *Muezzin appelant les croyants à la prière*, sans oublier sa *Baigneuse dans la palmeraie* où tout est accompli plus qu'à souhait, mais sans sécheresse de dessin ni de

modelé, la moindre partie révélant l'habileté *unique* de l'auteur ; toutefois l'on se demande ce qu'en eût pensé Delacroix. M. Gaudissard (T.), dans son *Bain maure*, est loin de M. Dinet, puisqu'il a cherché le pittoresque *décoratif*, plus près de M. Cauvy dont nous parlions l'autre jour ; mais il a sa palette bien à lui avec des tons en sourdine. M. Madrassi (N.), qui est, lui aussi, un orientaliste, a recueilli son savoir, cette fois, dans un tableau religieux ; son *Christ mort* retient l'attention aussi bien par le sentiment avec lequel la scène est composée que par la convenance du coloris, si toutefois le dessin est un peu trop archaïque.

Où le sentiment et la couleur se valent et, pour ainsi dire, ne font qu'un c'est dans le magistral petit tableau (l'esquisse d'un plus grand, inoubliable) de M. Charles Cottet (N.), *Jour de deuil au pays de la mer*. Et l'on verra ce que, pour sa part, M. David-Nillet (N.), coloriste dans les gris, lui aussi, sait découvrir d'expressif, d'émouvant, au regard d'une *Vieille Bretonne*.

Plus riche, — toutefois d'une distinction grave et subtile, — la palette de M. Paul Baignères n'a peut-être point produit d'ouvrage plus « plein » en son harmonie que la *Femme aux giroflées*, ici reproduite (T.). Le sens de la couleur harmonieuse est

remarquable aussi chez M. Jacques Brissaud (T.) et chez M. Jacques Mathey (N.), qui tous les deux, dans leurs « intimités », réalisent d'un libre pinceau des accords d'une rare délicatesse entre les figures et ce dont elles sont entourées : la *Chemise*, du premier, les *Deux sœurs*, du second, sont, cette année, parmi les morceaux de choix. Et il faut placer hors de pair M. Albert André (T.) pour la justesse délicate avec laquelle il a réalisé, d'une touche si certaine, le clair *Intérieur* dont nous donnons l'image et où se voit une jeune femme lisant ; c'est un petit chef-d'œuvre. Une autre *Liseuse*, faite, celle-ci, pour la seule figure, honore l'art loyal de M<sup>lle</sup> Louise-Catherine Breslau (N.) ; le relief, vigoureusement accompli, n'y contredit



PORTRAIT D'ANATOLE FRANCE  
PASTEL, PAR M<sup>lle</sup> LOUISE BRESLAU  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)



point le charme pensif. Près de cet ouvrage plein de naturel, M<sup>lle</sup> Breslau montre deux portraits où le naturel aussi est frappant : *Albert Bartholomé*, vêtu de la blouse grise du statuaire, coiffé de son bonnet familial, et *Anatole France* : on connaissait cette dernière effigie, qui a, pour ainsi dire, réparé à nos yeux M. Bergeret, après l'attentat humoristique de M. Van Dongen (vous souvient-il?...).

L'humour n'est point ce qui domine dans les Salons du printemps. On



EN FAMILLE, PAR M. T. FOUJITA  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

subtil Japonais quelque malice « parisienne », pour ne pas dire montmartroise, ajoutée à l'esprit de sa race, et c'est ce qui donne leur qualité individuelle à ses ouvrages. M. Foujita expose aux Tuileries un nu : la *Femme au chat*, et à la « Nationale » le double portrait de lui-même et de M<sup>me</sup> Foujita, qui est une charmante Française. Cet ouvrage-ci nous introduit *En famille*, dans l'atelier de M. Foujita ; et cet intérieur, décrit objet par objet avec ce soin que de pâles émules du « douanier » Rousseau montrent aux Indépendants dans leurs attendrissants inventaires, concourt à merveille au

attache d'autant plus de prix aux envois de M<sup>me</sup> Marval (T.), de qui la fantaisie se renouvelle à plaisir. Je ne sais si M<sup>me</sup> Marval porte longtemps ses conceptions dans sa tête avant de les mettre au jour ; tout ce qu'elle nous offre a un accent spontané qui n'est qu'à elle (*Le Printemps paré*, *La Clownesse au carcan*, *La Reine des Sioux*) et la substance de sa palette est, si je puis dire, nourrie d'un lait qui y entretient cette tendresse, cette fraîcheur dans le vigoureux, lesquelles ne sont aussi bien qu'à M<sup>me</sup> Marval.

La fantaisie ne manque pas non plus à M. Foujita : il y a même chez ce



style familial prémédité par M. Foujita. L'artiste nous rend sensible, par la grâce du naturel, le bonheur souriant de sa vie; oui, et cette originalité (voici l'essentiel) est mise en valeur par la distinction exquise du dessin: un dessin très japonais qui épouse et exprime si bien la forme des figures, qu'on pense au mot de Bracquemond: « Dessin et modelé sont même chose ». La *Femme au chat* est de la même simplicité relevée d'*humour*, et de la même écriture magistrale. Je n'ai pas parlé du coloris de M. Foujita: c'est aussi la distinction qui le caractérise, une distinction qui raffine dans les gris. Pour la technique, rien n'est plus amusant que de suivre, l'œil sur la toile (ou plutôt



RUE GRISE (ABBEVILLE), PAR M. A. DE MONCOURT

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

sur le papier, car M. Foujita peint à l'aquarelle), les frottis rusés qu'il pratique: voyez ses fonds et comme il caresse le glacé blanc du papier avec des poussières de crayon.

Si le double portrait dont nous venons de parler est, dans sa familiarité expressive, le tableau de mœurs le plus piquant des trois Salons, cependant d'autres ouvrages d'observation, moins raffinés quant à la technique, nous retiennent par leur franchise et simplicité d'accent, par exemple les *Casseuses d'amandes* de M. Seyssaud (N.), lequel, aussi bien, atteste sa vigueur de coloriste dans une excellente nature morte; la *Consultation* de M. Hugues de Beaumont (N.), assez « balzacienne »; le *Soir chez nous* de M<sup>me</sup> Peugniez (T.); « *L'Avare* », souvenir d'une soirée de théâtre en Bretagne, par M. Lucien Simon

(le pittoresque est saisi là sur le vif, avec quel spirituel entrain du pinceau !); le *Gôûter sur l'herbe* et le *Dancing* de M. Prinnet; les *Danseurs basques* de M. Valentin de Zubiaurre (T.), et ceux de M. Bibal (T.); les *Bouquetières* de M. Jodelet (T.); la *Convalescence* et l'*Attente* de M. Jeanniot (N.); la *Fillette au piano* de M. Friesseke (T.); la *Malade* de M. Henry Lerolle (T.), de qui la délicatesse ne s'est jamais exprimée si sensiblement (M. Lerolle nous retient aussi à ses paysages, d'un sentiment si persuasif). Et c'est l'observation

réfléchie, recueillie, qui donne leur qualité expressive à ces calmes aspects « urbains » que se plaît à peindre M. Albert de Moncourt (N.) aux heures « grises » ou « roses » : *Amiens, Abbeville*.

Le plein air est le domaine de M. Henri Lebasque (T.). Son tableau de la *Sortie du bain* fait voir quel coloriste à la fois vigoureux et subtil il sait être à réaliser entre les figures et le paysage de justes accords aériens.

Dans le nu, après la *Femme au chat* de M. Fougita, il y a peu de morceaux dignes d'arrêter la vue. Un autre Japonais, à la « Nationale », M. Yasushi Tanaka, nous donne une



PORTRAIT D'ENFANT, PAR M. F. GUIGUET  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

*Femme aux pivoines* au contour incisif déterminant bien la forme. Aux Tuileries, les *Jeunes Baigneuses* de M. Georges d'Espagnat attestent leur charmante « indépendance » sous des couleurs pourprées, non loin de l'académique (un peu, pas beaucoup) *Baigneuse surprise* de M. Migonney (T.), laquelle se recommande de l'élégance de son dessin. C'est un nu de M. Othon Friesz qui, pour la qualité du ton et la vigueur du faire nous a semblé le morceau le plus frappant.

Au chapitre des portraits, on retrouve M. Othon Friesz (T.). Son effigie



du peintre *Paquereau* est brossée avec une fougue où l'ancien « fauve » se reconnaît ; et quelle puissante unité de couleur ! Ce réalisme ferait valoir par opposition l'art discret et méditatif de M<sup>me</sup> Olga de Boznanska (T.) et de M<sup>lle</sup> Béatrice How (T.), toutes deux égales à elles-mêmes et d'une séduction qui se suffit. M. François Guiguet (N.) se passe, lui aussi, de repoussoir ; ses figures d'enfants ont, en leur simple et fidèle dessin, cette grâce de sentiment qui échappe aux virtuoses. Seul peut-être M. Léon Garraud (N.) si simple, lui aussi, nous donne un plaisir équivalent par le naturel de ses portraits de femmes. Mais personne ici (N.) n'a emprisonné dans un regard



NEIGE, PAR M. ANDRÉ CHAPUY  
(Salon des Tuileries.)

plus de désolation que n'a fait M. Paul Robert dans son effigie d'une vieille dame en deuil.

M. Jacques-Émile Blanche nous donne une réunion de portraits : c'est le premier volet d'un triptyque qu'il a conçu en *Hommage à Erik Satie*. Les peintres livrent presque toujours le meilleur d'eux-mêmes dans ces représentations de figures amies : ainsi M. Jacques Blanche a-t-il fait et c'est tout dire. Voilà, du reste, pourquoi le portrait que M. Tristan Klingsor (T.) a peint de son ami *Fagus* est entre ses plus francs, et pourquoi M. Girieud (T.) pour sa part, a réussi, de sa manière incisive, *Georges Duhamel*, *Albert Erlande* et *Mario Meunier* ; sans oublier que M. Raffaëlli nous fait revoir son



portrait amical de *Gustave Geffroy*, si expressif en la rare qualité des gris.

M. Désiré (T.) se connaît en gris, lui aussi, et il le prouve. Il le prouve au portrait de femme qu'il a mis en si franc relief sur un fond opalin ; et, aussi bien, il l'atteste dans un vaste paysage.

Ce paysage de M. Désiré, *Bords de la Creuse à la Roche-Posay*, est d'une infinie tristesse résumée entre le ciel et l'eau, et il emprunte son grand caractère à l'accord intime de l'eau et du ciel. On a rarement vu un ciel de nuages,



LA COLLINE, PAR M. FERDINAND OLIVIER

(Salon des Tuileries.)

et froid comme celui-là, rendu avec cette justesse de lumière et donnant à ce point l'illusion de la nature. C'est une harmonieuse tristesse qui aussi se dégage des beaux paysages de neige où M. André Chapuy (N. et T.) et M. Louis Charlot (T.) rivalisent avec tant de vigueur. Et comment ne pas reconnaître chez M. Claude Rameau (T.), qui nous montre *La Colline de Sancerre au printemps*, une faculté de composition assez rare dans le paysage contemporain ? M. Seevagen a fort bien mis en toile son *Ile de Bréhat* et il l'a peinte avec une sincérité qui l'apparente un peu à M. Jean Frélaut (T.), portraitiste attendri de sa lande natale. M. Le Sidaner et M. Henri Duhem (T.)

sont de la même famille, et leurs clairs de lune, poétiquement traduits, nous sont toujours persuasifs. A la « Nationale », M. Charlton Fortune, dans un paysage de Californie, se montre un coloriste de premier rang, à quelques pas de M. E.-L. Gillot, qui a rapporté de la campagne américaine des aspects pittoresques traités d'une extraordinaire prestesse de pinceau, tandis que l'Américain Edwin Scott continue de se plaire aux ciels délicieux de Paris. De la « Nationale », après avoir encore remarqué M. Daras, revenons aux Tuileries. Voici M. Pierre Laprade et sa *Terrasse à Vérone* : qui, mieux que lui, se fût entendu avec Ravier et Corot ? Voici M. Balande, avec une vue de *Cannes* lumineuse à merveille. Voici M. Ferdinand Olivier, avec un harmonieux ensemble de ces aspects de Provence qu'il a si bien compris (*Les Pins, Les Cyprès, Les Oliviers, La Colline*), et où il se montre aussi véridique que personnel. Voici M. Boutet de Monvel et sa *Route d'Ormeson*, d'une simplicité unique. Et encore, avec leurs qualités reconnaissables, M. Maurice Savreux, M. André Fraye, M. Utrillo, M. Lacoste, M. Stival, M. Jacques Blot.



LE SALON D'HERCULE A VERSAILLES

PAR M. MAURICE LOBRE

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Il nous reste à dire quelques mots des intérieurs et des natures mortes. Le *Salon d'Hercule à Versailles* de M. Maurice Lobre (N.) et sa *Soupière* et sa *Musette* sont de la même distinction magistrale ; il n'y a rien de plus à en dire : les admirateurs de l'artiste savent assez de quoi cette distinction est faite... Rien qui puisse contraster davantage avec une nature morte de M. Lobre qu'une nature morte de M. Maurice de Vlaminck (T.). Celui-ci s'impose, toutefois, de toute la force grave de sa couleur romantique. S'imposent aussi : aux Tuileries, M. Paul Deltombe, M. Simon Lévy, M. Ralli,



M. Ortiz, M. Dorignac, et singulièrement M. Dufrénoy ; à la « Nationale », M<sup>me</sup> Crespel et M<sup>me</sup> Galtier-Boissière. J'allais oublier les charmants intérieurs de M. Morisset (T.), de M<sup>lle</sup> Davidson (T.) et du Suédois Ekegardh (T.), et les *Coins d'atelier* de M. Henri Rachou (N.).



L'ÉLOQUENCE  
FIGURE POUR LE MONUMENT DU GÉNÉRAL ALVEAR  
BRONZE, PAR M. A. BOURDELLE  
(Salon des Tuileries.)

\*  
\* \*

Tandis que la Société des Artistes Français accueille surtout les graveurs de reproduction, c'est la gravure originale qui fleurit aux Tuileries et à la « Nationale ». Je n'ai la place que de citer quelques noms.

A la « Nationale », entre les bons techniciens du bois se remarquent MM. P.-E. Colin, avec, entre autres envois, un *Temple de Segeste* d'une simplicité très méditée, Mathurin Méheut, F. Chalandre, Achener, Gabriel-Belot, Joseph Broutin, Honoré Broutelle, Fonfreide ; cependant que l'eau-forte, la pointe sèche, le burin groupent cette compagnie de premier choix : Jacques Beurdeley, Paul Mathey, Mac Laughlan, Jouas, René Pinard, M.-F. Logan, M<sup>me</sup> Armington, etc.

Aux Tuileries, dans le bois, la maîtrise de M. Jacques Beltrand s'atteste à son *Concert d'anges*, à sa *Pastorale*, et celle de son frère Camille en des paysa-

ges vigoureux ; M. Charles Bisson se distingue par ses illustrations pour l'*Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, Morin-Jean, par ses paysages, Lébédoff par de savoureuses illustrations en couleurs des *Contes populaires russes* de Pouchkine. Les belles lithographies de M. Maurice de Vlaminck ont l'accent le plus personnel. Dans le burin et l'eau-forte, l'on regarde avec plaisir les



ouvrages de MM. Perrichon, Laboureur, Ch. Hallo, Beaufrère, Jean Frelaut, Léopold-Lévy, R.-M. Drouart, Ed. Kayser.

\*  
\* \*

Ce qui domine tout à la sculpture (et facilement !), c'est le monument de M. Bourdelle (T.), cette *Statue équestre du général Alvear*, destinée à l'Argentine. Une petite maquette nous montre comment elle se présentera, là-bas, sur un haut piédestal aux quatre angles duquel se dresseront les figures de l'*Éloquence* (ici reproduite), de la *Liberté*, de la *Force* et de la *Victoire* : l'effet en sera certainement magnifique. L'art de l'éminent statuaire n'a rien perdu à se mesurer à cette colossale entreprise. Dans la construction de la masse équestre M. Bourdelle a apporté toute l'expérience d'un labeur déjà glorieux auquel ont, pour ainsi dire, présidé ses maîtres d'élection, depuis les Grecs jusqu'à Carpeaux, sans oublier les « imagiers » de notre Moyen âge. M. Bourdelle sait par cœur toute les traditions, et c'est ce qui donne tant de « vertu » à son tempérament personnel. Cette statue *traditionnelle* montre une simplicité dans la puissance, une autorité dans le geste, qui ne peuvent être qu'admirées. Et les figures secondaires, elles aussi, tiennent leur style de la simplicité expressive.



JEUNE FILLE A LA BICHE  
BRONZE, PAR M. PIERRE VIGOUREUX  
(Salon des Tuileries )

Demeurons aux Tuileries : les ouvrages de qualité n'y manquent point. L'un des plus expressifs est la *Victoire ailée déposant une couronne*, de M. Philippe Besnard. La grâce du mouvement et celle du sentiment y vont de pair, et c'est encore de simplicité qu'il faut parler ici, et de tradition au surplus : on voit bien que M. Philippe Besnard y a uni la française et la grecque : union harmonieuse, charmante, et qui lui fait honneur.

Les envois de M. Pierre Vigoureux, et particulièrement la *Jeune fille à la biche*, font remarquer une fois de plus ce talent aussi délicat qu'énergique.

On goûtera, d'après notre image, avec quelle bonhomie M. Pierre Vigoureux a composé ce groupe où la grâce familière et le décoratif s'entendent si aimablement. Une figure nue fait reconnaître la maîtrise sobre et parfaite de M. Despiau. L'Espagnol Richard Guino, avec sa *Femme à la grappe de raisin* et sa *Femme aux roses*, maintient son vivant style avec une autorité digne de remarque. Et M. Auguste Guénot se renouvelle avec beaucoup de



AU BORD DE L'EAU  
STATUE EN PIERRE, PAR M. A. BARTHOLOMÉ  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

charme dans un *Jeu d'amour*, petite statue d'une gracilité très neuve. Une figure de femme en ciment peint annonce M. Drivier, qui sait joindre avec élégance le style au naturel. M. Quillivic suscite magistralement du granit des *Bretonnes* du caractère le plus vrai. Et voici d'autres maîtres de la taille directe : M. Joseph Bernard (*Jeune fille se coiffant*) et l'Espagnol Hernandez avec un *Cerf* né du granit noir par miracle et une *Otarie* d'ébène.

A la Société Nationale, M. Bartholomé, qui a tant contribué à réhabiliter la pierre, expose une statue reproduite ici : *Au bord de l'eau*. L'ouvrage, très simple, d'un dessin et d'un sen-

timent également gracieux, est tout entier accompli avec cette délicatesse dans la plénitude qui est la marque de l'éminent artiste. Vous verrez encore un nu de l'Espagnol Dunach, un *Éphèbe* d'un autre Espagnol, M. Jaime Otero, lequel s'est déjà fait connaître au Salon d'Automne, la *Primavera* du Belge Alfred Courtens, le groupe de M. Pinchon, *Clown et poney*. Il faut mettre à part ces deux tailleurs de bois singulièrement vigoureux, et si sensibles, du reste : M. Tirefort, auteur de la *Tête d'enfant* que nous reprodui-

sons, et M. Auguste Cornu (*Tête d'adolescent*). Signalons enfin les bustes si véridiques que M. Paul Paulin a faits du *Cardinal Dubois*, de M. René Ménard, de M. Paul Jamot et de M. Eugène Raguet, secrétaire général de la « Nationale ».

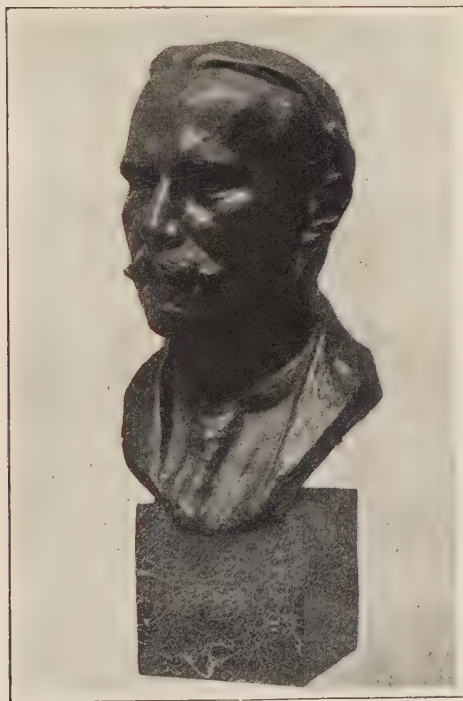
## III

## LES « ARTISTES DÉCORATEURS »

On sait que le Salon des Artistes décorateurs est maintenant installé au Grand Palais, la place étant devenue trop petite qui lui était accordée au Pavillon de Marsan, où il a offert, sous la présidence de M. Paul Vitry, des assemblées qui compte-



PORTRAIT D'ENFANT  
BUSTE EN BOIS  
PAR M. J. TIREFORT  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)



PORTRAIT DE M. PAUL JAMOT  
BUSTE EN BRONZE, PAR M. P. PAULIN  
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

ront dans l'histoire de la rénovation des arts appliqués. Il y a plaisir à constater aujourd'hui, quand la discorde a mis quelque trouble chez les peintres et chez les sculpteurs, que ce Salon a, pour sa part, réalisé une union solide entre ses membres, lesquels appartiennent presque tous à l'une ou à l'autre des grandes sociétés où dominent les peintres. C'est cette union qui nous est garante d'ores et déjà du succès de la France à l'exposition internationale de 1925. Et, à la vérité, si mal à l'aise qu'ils soient dans cette sorte de promenoir qui entoure la halle des sculptures des « Artistes Français », les « Décorateurs » nous présentent, cette année, un ensemble de productions qui fait à





COUPE EN VERRE, PAR M. A. MARINOT  
(Société des Artistes décorateurs.)

que dans la céramique, entendez au prix des mêmes difficultés et tourments. Et je pensais à Carriès, à Chaplet, à Metthey, qui ont brûlé leur santé au feu de leurs fours. Au Salon des Tuileries, les beaux envois de M. Lenoble et de M. Decœur font un tort singulier à maint artiste du pinceau ; ils n'en feraient point à Chardin : un Chardin se caresserait comme se caresse un beau grès. Il y a chez les « Artistes décorateurs » nombre d'ouvrages que l'on a plaisir à caresser tout au moins des yeux. On y retrouve M. Decœur avec ses formes calmes et ses gris d'une douceur profonde. M. Rumèbe, M. Simmen et M. Lourieux s'adonnent, eux aussi, avec bonheur au « grand feu ». M<sup>lle</sup> Agnès Jouin fait avec le blanc, le bleu et le noir des oppositions agréables ; et M. René Buthaud témoigne de délicatesse et d'esprit dans ses vases à personnages. Les émaux de M. Léon Jouhaud ont toujours cette séduction qui tient à leur qualité de couleur aussi bien qu'à leur grâce de composition. Dans la verrerie, M. Marinot se renouvelle avec une distinction charmante ; ses vases et ses flacons n'ont point de pareils. L'objet que nous reproduisons de cet artiste enferme en sa substance vaporeuse tout un essaim de petites bulles qui sont l'esprit même de la matière. On ne fait plus l'éloge de M. René Lalique, qui a inventé ce prodige : la transparence de l'opaque, et qui nous le dispense en mille inventions encore. La Manufacture de Sèvres, qui, sous l'impulsion de

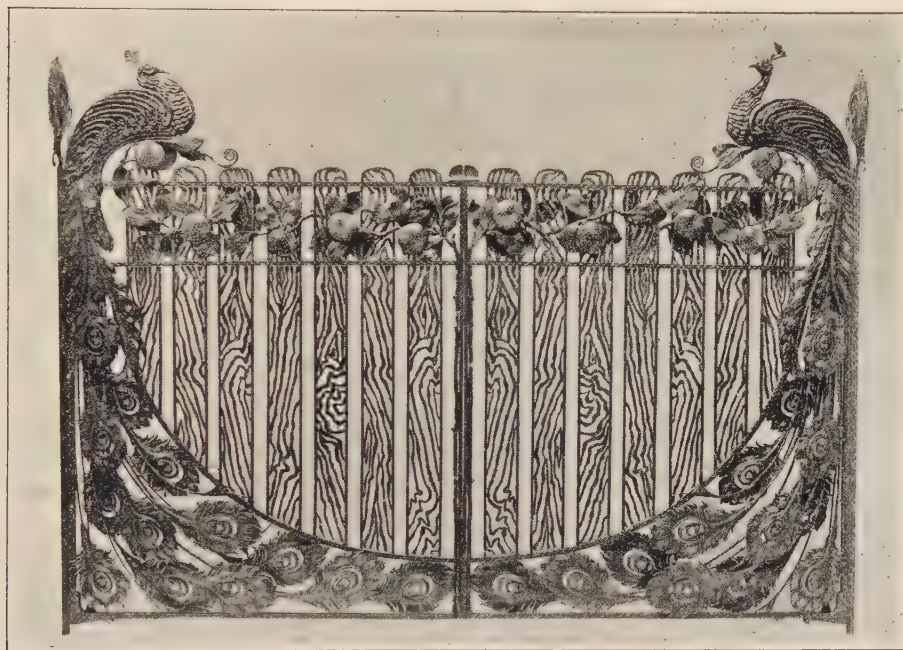
notre pays un honneur incomparable. C'est une joie, après tant de tableaux dont le plus grand nombre est destiné à l'oubli, de regarder des choses vraiment durables, je veux dire où la qualité de la matière et la qualité du goût vont de compagnie. En lisant récemment l'émouvante étude que M. Georges Lecomte a consacrée à Auguste Delaherche, je me disais que nous n'aurions pas tant de peintres, et que ce serait tant mieux, si l'apprentissage du métier était dans la peinture au même prix



BOITE A BISCUITS EN ARGENT  
PAR M. J. PUIFORCAT  
(Société des Artistes décorateurs.)

M. Lechevallier-Chevignard, s'est engagée si heureusement, ainsi qu'elle le montre ici, dans le mouvement de rénovation des arts « mineurs », si j'ose me servir d'un vocable suranné, vient justement de réunir dans son musée, où M. Maurice Savreux seconde du meilleur esprit l'effort de l'administrateur, l'œuvre de verre de M. Lalique : c'est une délectation. M. Decorchemont, M. Goupy sont égaux à eux-mêmes. La discrétion et le goût de M<sup>lle</sup> Wahl savent nous retenir. Et M. Roger Déverin montre des coupes et des bonbonnières de verre émaillé très avenantes.

Dans l'art du métal, le maître Jean Dunand, M. Serrière, M. Claudius



PORTE DE SALON EN FER FORGÉ PAR MM. J. PÉROT ET J. SCHWARTZ

(Société des Artistes décorateurs.)

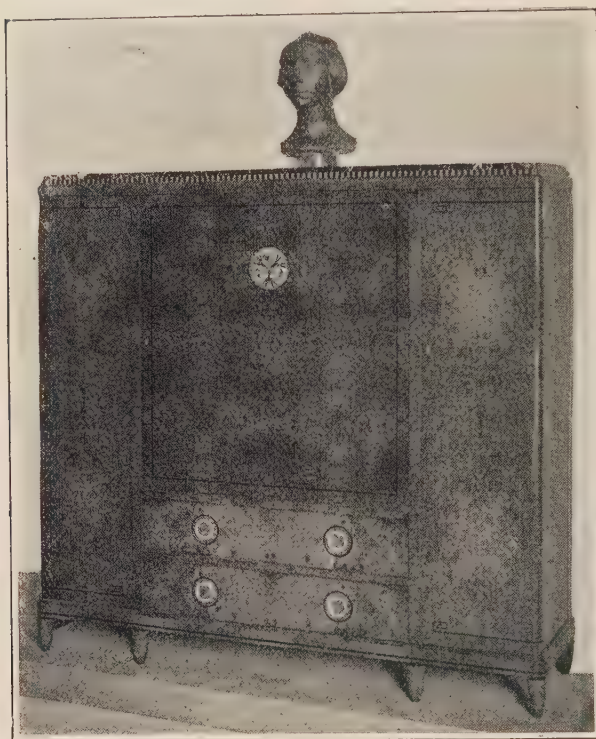
Linossier, chacun avec son sens personnel du galbe et de l'ornementation, nous donnent des ouvrages de haut goût. Dans de moindres objets, M. Édouard Monod-Herzen fait reconnaître sa simplicité exquise. Et, entre les orfèvres, M. Jean Puiforcat se distingue par un choix de pièces (plats, services à thé, soupière, couverts, etc.) d'un accent tout à fait neuf en leurs lignes nettes et sobres. M. Edgar Brandt unit la vigueur et l'élégance dans le décor de ses admirables ferronneries; sa porte d'intérieur n'a point de rivale ici : ce qui n'empêche point MM. Jean Pérot et Jean Schwartz de s'imposer avec leur grille aux paons par la grâce du dessin et la souplesse du métier.

Mais de combien de choses encore il y aurait à parler ! On pourrait décrire



une reliure de M<sup>lle</sup> de Félice ou de M<sup>lle</sup> Germain, ou de M<sup>lle</sup> Rose Adler, une boîte d'ivoire de M<sup>lle</sup> Nitard, émule de M<sup>me</sup> O'Kin. Les témoignages de goût ne manquent point, et, si l'on a suivi depuis vingt ans les expositions d'objets d'art, on a pu observer que les leçons du Japon ont influencé sensiblement nos meilleurs artisans et artistes.

Il me reste à dire quelques mots du mobilier. Il y a encore ici et là,



Phot. de la revue « Art et Décoration ».

MEUBLE DE SALON, PAR M. L.-A. JALLOT  
(Société des Artistes décorateurs.)

dans ces salons, ces salles à manger, ces chambres, de l'originalité criarde, du contourné et de l'incommode. Mais il y a aussi des ouvrages dont l'équilibre satisfait l'esprit. La chambre à coucher de M. Gallerey et la salle à manger « modeste » (comme le précise le catalogue) de M. Paul Follot, en chêne clair sculpté, sont au premier rang de ceux-ci. M. Rapin a, lui aussi, une bonne salle à manger « modeste ». Et M. Dufrêne, une salle à manger de luxe, en acajou et amboine, où tout est fort intelligemment conçu et « se tient » à souhait. Toutefois il faut mettre à part deux meubles qui, dans

leur style dépouillé, m'ont semblé des chefs-d'œuvre : le bureau à cylindre en ébène macassar de M. Ruhlmann, avec sa marqueterie d'ivoire si discrète, si finement disposée, et la commode de M. Jallot, où tout est repos pour le regard : ce dessin sans aucune arête, ces proportions méditées, cet ample corps aux lignes infléchies qui tient sa seule parure des veines magnifiques de la matière.

Un buste de M. Despia, placé sur cette commode, et qui est, de même, d'un art accompli, nous ramène aux sculpteurs. Je tiens à vous recommander la charmante *Fillette à la colombe* de M. Bourgoïn et les envois de MM. Pompon, Guino, Halou et Wlerick.

ÉDOUARD SARRADIN



## L'ÉVOLUTION DE LA MATIÈRE PICTURALE

---



La peinture noircit, disent les uns ; elle devient dorée avec le temps, croient les autres. On pourrait, sans se tromper, prédire aux tableaux d'autres destinées, car la matière picturale évolue en obéissant à des lois multiples ; quelques-unes sont analysables, les autres nous échappent.

Il ne saurait être question ici des transformations du vernis, qui donne sans doute aux couleurs leur maximum d'intensité, mais ne fait pas, cependant, partie intégrante du tableau ; c'est un élément extérieur à la peinture, qu'une main quelconque peut y apporter, qu'une autre peut enlever. Souvent il garde sa transparence ; parfois, au contraire, il se trouble et, par ses transformations, modifie l'aspect d'une œuvre, qui peut gagner sous une pellicule ivoirée ou bien être dénaturée sous une vitre fumeuse. Suivant sa qualité (et la nature de l'atmosphère ambiante), le vernis devient ambré comme dans l'*Antiope* du Corrège, jaune comme dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* du même artiste, ou brun comme dans la *Visitation* de Sebastiano del Piombo.

Mais un œil exercé, suivant l'évolution de la matière picturale dans telle ou telle œuvre, sait faire abstraction de tout ce qui n'est pas la couleur elle-même, et ne s'attache qu'aux variations de la peinture proprement dite.

Elles tiennent à trois causes principales : le choix du support sur lequel on peint, la technique employée pour l'exécution, enfin la nature des couleurs dont la palette est composée.

Ces couleurs et les liquides dont on se sert pour peindre jouent dans l'évolution de la matière picturale un rôle capital. Je ne parle naturellement pas ici de la qualité de leur fabrication, que, pour simplifier la question,

j'admets bonne, mais de leur essence chimique et des combinaisons qui peuvent résulter de leur emploi et de leurs mélanges. La théorie comparée des couleurs et de leurs rapports intimes avec l'œuvre peinte est trop compliquée pour être exposée dans cet article comme il convient et demanderait une étude spéciale. Aussi bien, son rôle est-il de toute évidence, le lecteur l'admet *a priori*, tandis qu'il est peut-être moins préparé à saisir l'importance des deux autres facteurs énoncés plus haut, sur lesquels je voudrais attirer quelques instants son attention.

\*  
\* \*

Nous savons avec quel soin les maîtres anciens préparaient leurs panneaux ou leurs toiles. Loin d'admettre sans contrôle, comme nous le faisons aujourd'hui, ce que le commerce nous livre en série, ils choisissaient eux-mêmes le ton de l'enduit sur lequel ils peignaient, aidant ainsi, dès le début, à la bonne marche de leur travail.

Il est excessivement rare qu'on n'arrive pas avec un peu d'habitude à déterminer dans un tableau le ton primitif de la toile ; il peut être blanc comme dans la *Pêche miraculeuse* de Rubens, rosé comme dans les *Trois Grâces* de Boucher, gris bleu ou gris verdâtre comme dans l'*Apollon amoureux de Daphné* et l'*Automne* de Poussin, rouge comme dans les scènes de la vie d'Hercule de Guido Reni, terre d'ombre comme dans l'*Homme blessé* de Courbet.

Or nous pouvons affirmer que cette base influe sur la peinture qui la recouvre. Supposons, par exemple, deux répliques absolument semblables d'une même œuvre, exécutées l'une sur une toile jaune, l'autre sur une toile rouge ; nous verrons au bout de quelques années ces deux tableaux différer l'un de l'autre, et leur harmonie générale se modifier dans le sens du ton de la toile. Un peintre peut donc dès l'origine participer dans une certaine mesure à l'évolution future d'un tableau et ne doit pas négliger un facteur qui peut être une cause d'embellissement dans l'avenir. Encore doit-il calculer avec une extrême prudence, et ne pas oublier que les « dessous » montés de valeur foncent à la longue ; il y a là un terrible danger auquel des chefs-d'œuvre n'ont point échappé. En brossant aussi légèrement que des esquisses ses décorations de San Rocco sur des dessous bruns, le Tintoret pensait atteindre — et y avait certainement réussi — une activité de couleur incomparable. Mais le ton trop foncé a fait noircir tout un ensemble qui aurait dû mieux résister grâce à la simplicité et à la vigueur de son exécution.

Poussin, qui peignait souvent sur des dessous rouges, obtenait, en posant légèrement les ombres sur cette préparation ardente, les plus heureuses transparences. Nous le voyons au Louvre, par exemple, dans l'*Inspiration du*

*poète*. Mais il n'a pas toujours assez tenu compte du fait que les rouges « repoussent », suivant une expression courante. Aussi voit-on certaines de ses œuvres alourdis et dénaturées. C'est le cas du *Jésus instituant le sacrement de l'Eucharistie*.

\*  
\* \*

Si la préparation du support a son importance dans l'évolution de la peinture, la technique employée pour l'exécution en a plus encore. Un artiste ne peut impunément retoucher son œuvre quand il lui plaît de le faire, ce que trop de praticiens ignorent à leurs dépens. La pâte colorée qui va de la palette sur la toile est une matière fragile, capricieuse, dont l'emploi exige une science véritable. Peindre au hasard de son inspiration et de sa fantaisie n'est pas peindre à coup sûr, et cela surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre de longue haleine.

Les morceaux enlevés en une séance garantissent mieux que tout autre les qualités de leur auteur. Nous savons, en effet, que les pochades sont presque toujours plus brillantes que les tableaux dont elles sont les études. Pour nous en convaincre, il suffit de comparer le torse de femme de Delacroix du Musée d'Angers avec le même morceau dans le *Sardanapale* du Louvre.

Mais ce qui est possible sur un panneau de petites dimensions devient un problème plus compliqué pour les tableaux plus importants. Quelques maîtres, cependant, ont pu, dans certains cas, peindre de grandes toiles en ne revenant pas sur un morceau commencé : ainsi la *Fin du monde* du Tintoret à la Madonna dell'Orto de Venise, ou le *Repas des officiers du corps des archers de Saint-Georges* de Frans Hals à Haarlem. Ils obtenaient alors une vitalité étonnante dans la coloration, et de telles œuvres défient les rigueurs du temps.

Mais cette exécution spontanée est forcément limitée à certains effets ; on ne saurait d'un seul coup réunir les qualités de profondeur et de matière propres aux recherches d'un Rembrandt, par exemple ; il faut alors avoir recours à l'ébauche. Quelle qu'en soit la méthode, le problème consiste toujours à préparer l'œuvre, jusqu'au moment où il devient possible de la terminer en une séance de reprise générale.

Plusieurs procédés de préparation ont été et sont encore utilisés.

Pour garder le plus possible au tableau l'impression d'une peinture faite sans reprise, certains maîtres ont parfois ébauché leurs toiles à l'aide d'un « glacis », c'est-à-dire d'une seule couleur délayée dans beaucoup de liquide. Ils massent ainsi les plans d'ombres et de lumières, mettent le sujet « en valeur » et tentent ensuite de repeindre définitivement. Ce mode d'exécution peut donner d'étonnants résultats. Ainsi furent brossés tant de tableaux du



xviii<sup>e</sup> siècle, où les pâtes jouent de la plus heureuse manière avec l'ébauche mordorée ; ainsi, la *Leçon de musique*, de Fragonard, qui garde toute la libre fantaisie d'une grande pochade. Avant eux, le génie de Rubens, ami de la difficulté, devait être naturellement tenté par un tel procédé : il ne se contente pas d'exécuter des esquisses ou des toiles de composition simple, il peint d'un coup, sur un conducteur brun, sa *Kermesse* du Louvre ou sa grande *Adoration des Mages* d'Anvers, qui, au point de vue technique, réalise un tour de force unique.

Mais tous les artistes ne sont pas Rubens, et sans son incomparable maîtrise il devient impossible d'exécuter suivant ce mode de préparation des toiles de grande envergure. De plus, un danger se présente : quelle que soit la vigueur avec laquelle l'œuvre est enlevée, la couleur qui servit à l'ébauche du tableau prend peu à peu la première place dans son harmonie générale. Le résultat est parfois admirable : le *Portrait d'Hélène Fourment et de ses enfants* du Louvre, doit à son dessous chaud une tonalité dorée, indépendante du vernis très chargé.

Mais le ton conducteur dépasse parfois le but que lui avait assigné l'artiste ; il domine l'œuvre, surtout, ce qui est le cas le plus fréquent, s'il a été choisi foncé. C'est ainsi que le brun rougeâtre employé par Luca Giordano dénature les ombres de ses tableaux ; que la terre de Sienne envahit la plupart des esquisses de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, et que le bitume, si malencontreusement employé dans leurs préparations par plusieurs artistes du xix<sup>e</sup> siècle, est responsable de tant de dégâts.

Aussi ce procédé tentant, mais difficile et parfois périlleux, reste-t-il d'un emploi limité. Plus généralement les peintres ébauchent leurs tableaux avec toutes les ressources matérielles dont ils disposent : ils usent pour les premiers « dessous », qui servent tant à la bonne marche du tableau et comptent plus encore pour son évolution future, de tous les tons de leur palette et se rapprochent progressivement de l'harmonie désirée. De grands maîtres tels que Raphaël, Chardin, Delacroix n'ont pas procédé autrement. Mais ils n'ont jamais perdu le souci de la discipline de leur travail pour conserver à leur œuvre ses qualités premières. En techniciens savants ils n'ignoraient pas le double écueil à éviter dans l'exécution d'une toile : la fatigue des pâtes, et la fatigue des couleurs. Un tableau conduit sans méthode est, en effet, voué à la destruction : revient-on sur une ébauche demi-sèche, la matière se fait visqueuse et sourde ; reprend-on avec des couleurs solides comme les ocres sur des dessous fragiles composés de garances, veut-on mettre un ton foncé sur un dessous clair encore frais, on provoque des craquelures. Mais ce qui arrive le plus souvent, c'est qu'on repeigne inconsidérément sur un même point du tableau pour le corriger ; alors, tout ce qui est sombre devient d'un noir opaque, tandis que les lumières perdent leur éclat. La stabilité d'une couleur dépend

déjà de la façon dont elle est posée : de là, la multiplicité des transformations de la peinture et les évolutions plus ou moins heureuses de tant de tableaux.

Pour éviter ces dangers et assurer à leurs toiles une matière belle et solide,



MASTER HARE, PAR REYNOLDS

(Musée du Louvre.)

beaucoup de peintres s'imposent une méthode de division du travail ; ils utilisent pour la préparation de leurs œuvres la grisaille en pleine pâte que les artistes de la Renaissance italienne ont employée les premiers ; les tableaux sont ébauchés avec deux couleurs : le blanc et le noir ou le blanc et le brun, comme on ferait un dessin à la craie et au fusain.

Sans risquer de fatiguer la couleur, le peintre peut ainsi travailler un morceau, apporter des modifications à la composition, jusqu'au moment où l'ensemble est bien équilibré. Alors, sur cette grisaille solide il peut aborder les jeux de coloration, les dernières pâtes devant être posées le plus rapidement possible. Titien dans ses nus et dans la plupart de ses portraits, le Greco et Rubens dans plusieurs de leurs grands tableaux, Watteau dans le *Gilles*, Prud'hon dans presque tout son œuvre, plus près de nous Ricard et Gustave Moreau, ont utilisé ce procédé. Certains peintres vont même jusqu'à obtenir leur harmonie définitive avec de simples « glacis » et de rares touches empâtées recouvrant un dessous unicolore : Reynolds, dans son portrait de *Master Hare* au Louvre, nous donne un exemple caractéristique du procédé poussé à l'extrême.

Dans de telles conditions, nous constatons que la matière picturale ne s'alourdit jamais ; parfois la couleur peut s'éteindre si elle est posée trop superficiellement, mais aucune méthode de travail ne défend mieux les délicatesses d'un coloriste et l'unité d'exécution de son œuvre.

\*  
\* \* \*

De tout temps, nous le voyons par ce rapide exposé, les peintres se sont préoccupés de ces graves problèmes techniques, qu'ils ont cherché à résoudre de façon diverse.

Ils savent que la matière picturale doit être traitée avec science aussi bien qu'avec art, pour évoluer selon leur gré dans l'avenir. Mais ils n'ignorent pas que les moyens humains sont réduits, que des dégâts peuvent toujours se produire, et qu'il leur faut seulement chercher la méthode la plus propre à les éviter. Y a-t-il lieu, dès lors, d'adopter résolument une technique plutôt qu'une autre ? Je ne le crois pas. Si la matière est capricieuse, le talent l'est aussi et ne saurait obéir à une seule discipline.

S'appuyant sur les lois fondamentales soigneusement étudiées, les maîtres, qu'ils soient Velazquez, Rembrandt ou David, acquièrent un métier qui obéit à leur pensée. Puis, pour la plus grande joie de nos yeux, leur peinture semble évoluer dans le sens qui convient le mieux à leur art. Comment ? C'est là le secret du génie.

J.-G. GOULINAT



# BIBLIOGRAPHIE

DES

## OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

#### PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1923

##### I. — ESTHÉTIQUE. — GÉNÉRALITÉS LÉGISLATION

- BERNARD (Émile). — Sur l'art et sur les maîtres. Paris, éd. de la Douce France. Gr. in-8, 119 p.
- CROCE (B.). — Bréviaire d'esthétique. Trad. de Georges BOURGIN. Paris, Payot. In-16, xvi-83 p.
- Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers sous la direction de E. BÉNEZIT. T. III (L-Z) (1160 p. à 2 col.). Paris, Roger et Chervin. In-8.
- FAURE (E.). — L'Arbre d'Eden. Paris, éd. G. Crès & C<sup>ie</sup> (1922). In-16, 319 p.
- GLEIZES (A.). — Vom Kubismus : die Mittel zu seinem Verständnis. (Deutsch von F.-A. ANGERMAYER und Hans JACOB). Berlin, Verlag der Sturm (1922). In-8, 56 p. av. 17 pl.
- GUILLOU (R.). — A la recherche de l'art. Paris, éd. de la Palette française. In-16, 256 p.
- Ideale Nacktheit : Naturaufnahmen menschlicher Körperschönheit, herausg. von der Schriftleitung der Schönheit. Band V (20 pl. av. vii p. de texte ill. de 2 fig.). Dresden, Verlag der Schönheit (1922). In-4.
- KNAPP (F.). Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Band II : Der Sieg der malerischen Anschauung : Hochrenaissance, Barock und Rokoko (307 p. av. pl.) ; — Band III : Die malerische Problematik der Moderne : vom Klassizismus zum Expressionismus (410 p. av. pl.). Bonn et Leipzig, K. Schroeder (1922). Gr. in-8.
- Kunst und Volk. (Herausg. von David Josef BACH). Wien, L. Heidrich. Gr. in-8, 120 p. av. fig.
- LANDSBERGER (F.). Impressionismus und Expressionismus. Berlin, Rimon-Verlag (1922). In-8, 40 p. av. 21 gr. hors texte.
- Édité également en langue hébraïque.
- MÜLLER (H.-A.). — Allgemeines Künstler-Lexikon. Herausg. von Hans Wolfgang SINGER.

Band VI, Nachtrag 2 mit Berichtigungen (vi-307 p.). Frankfurt am Main, Rütter & Loening (1922). Gr. in-8.

NUSSEBAUMER (H.). — Verwandlung der Bildform. Teil I (37 p. av. 44 grav. hors texte). Leipzig, Xenien-Verlag (1922). In-4.

ROESSLER (A.). — Die Stimmung der Gotik : in Zwiegespräch. Hellerau bei Dresden, Avalun-Verlag (1922). In-4, 98 p. av. fig.

SALMON (A.). Propos d'atelier. Paris, éd. G. Crès & C<sup>ie</sup> (1922). In-16, 277 p. av. 11 planches.

Coll. « Mémoires d'écrivains et d'artistes ».

SULLIVAN (E.-J.). — Line : an art study. London, Chapman & Hall (1922). In-8, 190 p. av. ill. et 1 pl.

VALÉRY (P.). — Eupalinos, ou l'architecte. Précédé de l'Ame et la Danse. Paris, éd. de la Nouvelle Revue française. Gr. in-8, 139 p.

##### II. — HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE SITES DART

AULENSTIEL-ENGEL (E.). — Arabische Kunst. Breslau, F. Hirt. In-8, 112 p. av. 12 plans, 5 cartes et 50 fig.

Coll. « Jedermanns Bücherei », série « Bildende Kunst ».

Altfränkische Bilder. (Illustrierter kunsthistorischer Prachtkalender). Mit erläuterndem Text von Theodor HENNER. Würzburg, H. Stürz. In-4, 16 p. av. grav.

AMELUNG (W.). — Herakles bei den Hesperiden. Berlin, W. de Gruyter & Co. In-4, 14 p. av. 4 fig. et 2 pl.

« 80. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin. »

L'Art et ses applications : recueil de reproductions d'œuvres exécutées par les membres de la Gilde des anciens élèves de l'École Saint-Luc de Gand. Numéro annuel, Noël 1922. [Gand, imp. Heuvelmans]. In-4, 191 pl. av. xlvii p. de texte.

Édité également en flamand.

L'Art grec et l'art romain, le style pompéien (architecture, sculpture, décoration, peinture, mobilier, etc.). Paris, R. Ducher. In-8, 50 p. av. fig. et 17 pl.

Coll. « La Grammaire des styles », collection de précis sur l'histoire de l'art, publiée sous la direction de Henry MARTIN, vol. I.

L'Art pour tous : son histoire, son action par les journaux et les livres. Paris, éd. de « L'Art pour tous » (1922). In-16, 84 p.

Les Arts de l'Asie. Les Animaux dans l'art chinois : Cinquante planches en héliogravure et en couleurs avec une introduction de H. d'ARDENNE DE TIZAC. Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio, 50 pl. accompagnées chacune d'une notice.

Édité également en anglais.

AULL (O.). — Die Kunstdenkmäler Wiener-Neustadts. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 52 p. av. fig. et 24 pl.

Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».

Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Assur. A : Baudenkmäler aus assyrischer Zeit. 4 : Die archaischen Ishtar-Tempel in Assur, von Walter ANDRAE (v-120 p.). Leipzig, J.-C. Hinrichs (1922). In-4.

BACHHOFFER (L.). — Chinesische Kunst. Breslau, F. Hirt. In-8, 80 p. av. 20 fig.

« Jedermanns Bücherei », série « Bildende Kunst ».

BALDASS (L.). — Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien, A. Schroll & Co. In-4, 152 p. av. 10 pl.

Alt-Basel : zwölf Radierungen von R. Hadl. Basel, R. Geering. In-folio, 12 pl. av. 14 p. de texte.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Braunschweig, herausg. von Paul Jonas MEIER. Band VI : Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Blankenburg, bearbeitet von Karl STEINACKER. Halbband 2 : Amt Hasselfelde und Amt Walkenried (p. 213-388 av. fig. et pl.). Wolfenbüttel, J. Zwissler (1922). In-4.

BAUM (J.). — Altschwäbische Kunst. Augsburg, B. Filser. In-4, xiv-158 p. av. 80 p. de fig.

BAYARD (Émile). — Les Styles flamand et hollandais. Paris, Garnier frères. In-16, 224 p. av. fig.

BAYER (J.). — Die diluviale Kunst. Leipzig. E.-A. Seemann (1922). Pet. in 8, 12 p. av. 20 p. de fig.

« Bibliothek der Kunstgeschichte ».

BAYER (O.). — Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte. Dresden, Sibyllen-Verlag. Gr. in-8, 200 p. av. 23 pl.

BEAUME (G.). — L'Académie de France à Rome : la Villa Médicis. Paris, Garnier frères. In-16, 192 p. av. 42 figures.

BENEDIKT (H.). — Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738). Zur Kultur der Barockzeit in

Böhmen. Wien, Manz-Verlag. In-4, 471 p. av. 1 tableau général. et 40 pl.

BENNDORF (P.). — Der alte Johannisfriedhof in Leipzig. Leipzig, H. Haessel (1922). In-4, 204 p. av. fig.

Das Bildnis. Mit einer Einführung von Martin WACKERNAGEL. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). Gr. in-8, 32 p. av. 8 pl.

Coll. « Farbige Meisterbilder ».

BLASER (Emma-Maria). — Die alte Schweiz : Stadtbilder, Baukunst und Handwerk. Eingeleitet von Artur WEESE. Erlenbach-Zürich, München et Leipzig, E. Rentsch (1922). In-4, xxxvi p. av. 1 fig. et 192 p. de grav.

BOREL (P.). — La Riviera et les artistes. Paris, R. Chiberre (1922). In-8, 36 p.

« Bibliothèque de la Riviera ».

BRECCIA (E.). — Alexandria ad Aegyptum : a guide to the ancient and modern town and to its graeco-roman museum. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche (1922). In-16, xii-369 p. av. pl.

Madeleine Brillouin : Saint-Nectaire, dix bois gravés. [Préface :] Du haut du Puy Mezeyres, par Emmanuel de THUBERT. Paris, éd. de la Douce France (1922). In-4 obl., 6 planches av. 5 p. de préface (non chiffrées).

BROCHARD (L.). — Histoire de la paroisse et de l'église Saint-Laurent à Paris. Préface de M. le chanoine PISANI. Paris, Ed. Champion. In-8, xii-404 p. av. 14 fig., plans et cartes et 17 planches.

CARDAILLAC (F. de). — De quelques lampes antiques découvertes dans l'Afrique du Nord. Tarbes, imp. Lesbordes (1922). In-4, 155 p. av. fig.

CARTELLIERI (O.). — Heidelberger Erinnerungsstätten : eine Wanderung durch die Jahrhunderte. Heidelberg, W. Ehrig (1922). In-4, vi-73 p. av. 4 fig. et 40 pl.

CEULENER (A. de). — Het laatste Avondmaal in de schilderkunst. Tongerlo, Drukk. Norbertijner Abdij (1922). In-4, 23 pl. av. pl.

Choix d'inscriptions de Palmyre traduites et commentées par J.-B. CHABOT. Publié aux frais du duc de Loubat. Paris, Imp. Nationale (1922). In-4, 148 p. av. fig., plan et planches.

Classification des céramiques antiques. I : Céramique des îles de la mer Égée (sauf la Crète), par Ch. DUCAS (10 p.) ; — II : Pottery of Central and Northern Syria, by L. WOOLLEY (6 p.) ; — III : Céramique égyptienne, par J. CAPART ; — IV : Céramique de la région macédonienne, par L. REY (9 p.) ; — V : Ceramiche della Sicilia, di B. PACE (6 p.) ; — VI : Céramique d'Espagne et de Portugal, par P. PARIS (18 p.) ; — VII : Pottery of Asia Minor (except Greek colonies), by D.-J. HOGARTH (7 p.). [Paris, Ed. Champion]. In-8.

Publ. de l'Union académique internationale, pour accompagner le « Corpus vasorum antiquorum ».

- COMBAZ (P.). — Senlis à travers les siècles. Senlis, Imp. réunies de Senlis. In-4, 370 p. av. 170 fig. et 45 pl.
- Congrès archéologique de France. LXXXIII<sup>e</sup> session tenue à Metz, Strasbourg et Colmar en 1922 par la Société française d'archéologie. Paris, A. Picard; Soc. gén. d'imprimerie et d'édition (1922). In-8, 552-LV p. av. fig. et planches.
- Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921. Compte rendu analytique. Paris, Les Presses universitaires de France. In-8, 239 p.
- COURBY (F.). — Les Vases grecs à reliefs. Paris, E. de Boccard. In-8, 598 p. av. 117 fig. et 17 planches.  
« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, publiée sous les auspices du ministère de l'Instruction publique ».
- DAHLMANN (J.). — Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542-1614 im zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. Freiburg im Breisgau, Herder & Co. Gr. in-8, VII-72 p.  
Coll. « Stimmen der Zeit ».
- DELAPORTE (L.). — La Mésopotamie : les civilisations babylonienne et assyrienne. Paris, « La Renaissance du Livre ». In-8, XIV-420 p. av. 1 carte et 60 fig.  
« Bibliothèque de synthèse historique : L'Évolution de l'humanité ».
- Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresmappe 1922 : 6 Foliotafeln nebst 24 Abbildungen im Text und 1 Umschlagbogen, ausgewählt durch Felix BAUMHAUER [und andere]. Text von Ludwig HEILMAIER. München, Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (1922). In-4, 6 pl. av. 16 p. de texte.
- Deutsche Köpfe des Mittelalters : Auswahl nach Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars, mit einer Einleitung von Richard HAMANN. Marburg an der Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar (1922). In-4, 60 pl. av. IV p. d'introd.
- DIEZ (E.). — Einführung in die Kunst des Ostens. Wien-Hellerau, Avalun-Verlag. Gr. in-8, 160-69 p. av. fig. et 4 pl.
- DUDAN (A.). — La Dalmazia nell' arte italiana : venti secoli di civiltà. II (dal 1450 ai nostri giorni) (p. 209-548 av. 105 pl.). Milano, frat. Treves (1922). In-8.
- Max Dvořák zum Gedächtnis (Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, von Dagobert FREY; Ueber Greco und den Manierismus, von Max DVOŘÁK). Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-4, 42 p. av. 14 fig.  
Coll. « Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Folge der Nachdrucke aus dem Jahrbuch für Kunstgeschichte ».
- Alt-Eisenach : Federzeichnungen von Hanns Bock. (Mit einer Einführung von Hermann NEBE). Eisenach, H.-H. Bickhardt (1922). In 8, 10 pl. av. 4 p. d'introd.
- EISLER (M.). — Alt-Delft : Kultur und Kunst. Wien, E. Hölzel & Co. In-4, 315 p. av. fig.
- Exploration archéologique de Délos, faite par l'Ecole française d'Athènes sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et aux frais de M. le duc de Loubat, publiée sous la direction de Th. HOMOLLE, M. HOLLEAUX, G. FOUGÈRES et Ch. PICARD. Fasc. VI : L'Établissement des Poseidonias de Bérytos, par Ch. PICARD (149 p. av. 115 fig. et 10 pl. en portefeuille); — fasc. VIII : Le quartier du théâtre, par M. Joseph CHAMONARD (239 p. av. 113 fig. et 27 pl.). Paris, E. de Boccard (1922 et 1923). Gr. in-4.  
Le fasc. VII n'est pas encore paru.
- FERRIGUTO (A.). — Almorò barbaro : l'alta cultura del settentrione d'Italia nel 400, i « sacri canones » di Roma e le « sanctissime leze » di Venezia (con documenti inediti). Venezia, a spese della Società (1922). In-8, 512 p.  
Publ. de la « R. Deputazione veneta di storia patria ».
- FOUCHER (A.). — L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra : étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient. T. II, 2<sup>e</sup> fascicule : l'Histoire ; Conclusions (401-809 p. av. 125 fig. et 1 planche). Paris, éd. E. Leroux. Gr. in-8.
- FOWLER (R. C.) et CLAPHAM (A.-W.). — Beeleigh Abbey, Essex. With a foreword by Rev. Can. GOLLIN. London (1922). In-8, XVI-88 p. av. 26 pl.
- FRIMMEL (Th.). — Von alter und neuer Kunst. Wien, C. Stephenson (1922). Gr. in-8, VII-134 p. av. pl.  
Coll. « Bücher der Kunst », vol. I.
- GARDNER (P.) et BLOMFIELD (R.). — Greek art and architecture : their legacy to us. Oxford University Press (1922). In-8, 76 p. av. 12 pl.
- GEBAUER (J.). — Geschichte der Stadt Hildesheim. Band I (384 p. av. fig. et pl.). Hildesheim et Leipzig, A. Lax (1922). Gr. in-8.
- GERSTENBERG (K.). — Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 28 p. de texte av. 16 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- GLÜCK (H.). — Die Kunst der Osmanen. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. av. 22 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- François Gonord : Silhouetten aus dem Jahre 1781 ; unbekannte Bildnisse aus alter Zeit, beschrieben von Victor KLARWILL. Wien, Berlin, Leipzig, München, Rikola Verlag (1922). Gr. in-8, XI-231 p. av. fig.
- GOYAU (G.). — Saint Pierre. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 35 fig.  
Coll. « L'Art et les Saints ».
- GRANGIÉ (E.). — Une ancienne capitale de province : Cahors-en-Quercy. Préface de M. Henry DEFERT. Nancy, Paris et Strasbourg, Berger-Levrault. In-16, VIII-115 p. av. 8 fig.



- GRAUTOFF (O.). — Die Maske und das Gesicht Frankreichs in Denken, Kunst und Dichtung. Stuttgart et Gotha, F.-A. Perthes. Gr. in-8, VII-179 p.
- Griechenland : Baukunst Landschaft, Volksleben. (Einleitender Text von Hugo von HOFMANN-STHAL. Original-Aufnahmen von Hanns Holdt, Prof. Hamann und Architekt Zakos). Berlin, E. Wasmuth (1922). In-4, XIV p. de texte av. 176 p. de fig.
- Coll. « Orbis pictus ». — Édité également en français sous le titre : « La Grèce pittoresque : les monuments, les paysages, les habitants » (Paris, A. Calavas).
- GROSSI GONDI (G.). — I monumenti cristiani iconografici ed architettonici dei sei primi secoli (pittura, scultura, cimiteri, basiliche). Roma, Università Gregoriana. In-4, XIV-475 p. av. 96 fig. et 2 pl.
- GRÜNEISEN (W. de). — Les Caractéristiques de l'art copte. Florence, Alinari (1922). In-4, 195 p. av. 65 pl.
- Guida artistica di Firenze e suoi dintorni. Firenze, ed. Fiorentina (1921). In-16, XVIII-120 p. av. pl.
- HARICHT (V.-C.). — Des heiligen Bernward von Hildesheim Kunstwerke. Barmen, Angelsachsen-Verlag (1922). Gr. in-8, 44 p. av. 1 pl. et 24 p. de fig.
- Coll. « Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen ».
- HALLAYS (A.). — A travers la France : Bourgogne, Bourbonnais, Velay et Auvergne. Paris, Perrin & Co. In-8, 330 p. av. 14 pl.
- Coll. « En flânant ».
- HARTIG (M.). — Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (1012-1802). Augsburg, B. Filser. Gr. in-8, VIII-128 p. av. fig.
- Coll. « Germania sacra ».
- HÉNARD (R.). — Aspects du vieux Paris : Cinquante eaux-fortes originales de Pierre Desbois. Préface de Lucien DESCAGES. Paris, P. Desbois. In-4, 109 p. av. 36 fig. dans le texte et 14 pl.
- HIRN (Y.). — L'Art religieux finlandais au Moyen âge. Helsingfors, Söderström (1921). In-4, 45 p. av. 139 pl.
- HÖWER (O.). — Indische Kunst. Breslau, F. Hirt. In-8, 132 p. av. 1 carte et 54 fig.
- « Jedermanns Bücherei », série « Bildende Kunst ».
- HOFMANN (A. von). — Die Stadt Regensburg. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt (1922). Pet. in-8, 189 p. av. 2 plans et 9 fig.
- Coll. « Historische Stadtbilder ».
- HOOGWERFF (G.-J.). — De ontwikkeling der Italiaansche Renaissance. Zutphen, Thieme (1922). In-8, XX-374 p. av. 80 fig.
- JANSEN et SAVIGNAC (RR. PP.). — Mission archéologique en Arabie. Troisième mission : Les châteaux arabes de Qeseir Amra, Harāneh et Tāba. Paris, P. Geuthner (1922). Gr. in-8, 134 p. av. fig. et atlas de 58 pl.
- Publ. de la Société des fouilles archéologiques.
- Klassizismus in Frankreich. Mit einem Vorworte von Paul WESTHEIM. Berlin, E. Wasmuth. In-4, 16 p. av. 48 p. de fig.
- Coll. « Orbis pictus ».
- KLEBS (Luise). — Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches (VII. - XVII. Dynastie, circa 2475-1580 vor Chr.) : Material zur ägyptischen Kulturgeschichte. Heidelberg, C. Winter (1922). In-4, XIV-196 p. av. 132 fig.
- Publ. de l'« Akademie der Wissenschaften : philos.-hist. Klasse » de Heidelberg.
- KRAUSS (S.). — Synagogalet Altertümer. Wien, B. Harz (1922). Gr. in-8, VIII-470 p. av. 4 fig. et 22 pl.
- KROHN (M.). — Frankrigs og Danmarks kunsteriske forbindelse i det 18. aarhundrede. København, H. Koppels. 2 vol. in-4 : [II]-218 p. av. fig. et 63 planches ; 242 p. à 1 ou 2 col., av. 25 planches.
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen. Bearbeitet von Karl FAYMONVILLE, Joseph LAURENT, Richard PICK, Max SCHMID-BURCK. II : Die Kirchen der Stadt Aachen, mit Ausnahme des Münsters. Bearbeitet von Karl FAYMONVILLE (VIII-344 p. av. 168 fig. et 8 pl.). Düsseldorf, L. Schwann (1922). In-4.
- 10<sup>e</sup> vol. de l'ouvrage « Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ».
- Die Kunstdenkmäler von Bayern. Band IV : Regierungsbezirk Niederbayern ; herausg. von Felix MADER. 9 : Bezirksamt Kötzing ; bearbeitet von Joseph-Maria RITZ ; mit einer historischen Einleitung von Georg SCHRÖTTER (IX-133 p. av. 96 fig., 8 pl. et 1 carte). (München, R. Oldenbourg, 1922). In-4.
- LANDT (E.). — Ein neuer Kampf um die Cheopspyramide. Berlin, Weidmann. Gr. in-8, 82 p. av. 14 fig. et 3 pl.
- LAURIN (C.), HANNOVER (E.) et THIIS (J.). — Scandinavian art. New-York, The American-Scandinavian foundation ; Humphrey Milford. In 8, 662 p. av. fig. et 1 pl.
- LE COQ (A. von). — Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Teil I : Die Plastik (30 p. av. 2 cartes, 7 fig. et 45 pl.). Berlin, D. Reimer (1922). In-4.
- « Ergebnisse der kgl. Preussischen Turfan-Expeditionen ».
- LEHMANN (W.). — Altmexikanische Kunstgeschichte : ein Entwurf in Umrissen. Berlin, E. Wasmuth (1922). In-4, 27 p. av. 1 tableau et 48 p. de fig.
- Coll. « Orbis pictus ».
- LEHMANN-HARTLEBEN (K.). — Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres. Leipzig, Dieterich. Gr. in-8, X-304 p. av. 11 fig., 39 plans et 3 planches.

- LEMPERTZ (H.-G.) et BECKER (C.). — Der Weg zur Kunst für Schule und Haus. Teil II : Einführung in Malerei und Bildhauerkunst. Köln, J.-P. Bachem (1922). Gr. in-8, 63 p. av. 66 fig.
- MAETERLINCK (L.). — L'Énigme des Primitifs français. Gand, I. Vanderpoorten. In-16, 200-vi-ii p. av. 140 fig.
- MAILLART (D.). — L'Art byzantin ; son origine, son caractère et son influence sur la formation de l'art moderne. Paris, Garnier frères. In-16, v-247 p. av. 62 fig.
- MÂLE (E.). — L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge. Paris, A. Colin. In-4, iv-459 p. av. 253 fig.
- Maler und Bildhauer in den Ländern am Rhein 1922. Herausg. vom Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Siegburg im Rheinland et Leipzig, W. Gericke (1922). In-4, 56 p. av. fig.
- MARGUILLIER (A.). — Saint Georges. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 33 fig.  
Coll. « L'Art et les Saints ».
- MARTIN (F.). — Das Berchtesgadener Land. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 29 p. av. 20 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- MARTIN (F.). — Tittmoning und Umgebung. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 20 p. av. 2 fig. et 11 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- MAUCLAIR (C.). — Florence : l'histoire, les arts, les lettres, les sanctuaires, l'âme de la cité. Paris, E. de Boccard. In-16, v-259 p.  
Réédition en petit format d'un ouvrage paru précédemment en édition illustrée in-4.
- NAVILLE (E.). — Champollion. Genève, Soc. anonyme des éd. « Sonor » (1922). In-8, 30 p.
- ORFALI (Gaudence) o. f. m. — Capharnaüm et ses ruines d'après les fouilles accomplies à Tell-Houm par la Custodia franciscaine de Terre Sainte (1905-1921). Paris, A. Picard. Gr. in-4, xiii-121 p. av. 130 fig. et 12 planches.
- PARMÉNIE (A.). — Autour de nos moulins (promenades à travers le vieux Montmartre). Préface de Georges AURIOL. Paris, Melot & Cie. In-8, 165 p. av. 20 eaux-fortes dans le texte et 21 hors texte.
- PAPAGLIOLO (L.). — La difesa delle bellezze naturali d'Italia. Roma, Soc. ed. d'arte illustrata. In-4, 237 p. av. 64 pl.
- PAUKER (W.). — Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich. III : Der Residenzbau Kaiser Karls VI (28 p. av. 10 pl.). Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8.  
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- PEAKE (H.). — The Bronze age and the Celtic world. London (1922). In-4, 201 p. av. 14 pl.
- PERRAULT-DABOT (A.). — Un village bourguignon : Rully. Chalon-sur-Saône, Imp. générale et administrative (1922). In-8, 49 p. av. gravures.
- PETRIE (W.-M.-Flinders). — The arts and crafts of ancient Egypt. London. In-8, xvi-166 p. av. 140 fig.
- PICARD (Ch.). — Éphèse et Claros : recherches sur les sanctuaires et les cultes de l'Ionie du Nord. Paris, E. de Boccard. In-8, xlvi-786 p.  
« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome ».
- PILLET (M.). — L'Expédition scientifique et artistique de Mésopotamie et de Médie, 1851-1855. Paris, Ed. Champion (1922). In-8, viii-276 p. av. 26 fig. et 1 plan.
- PRIOR (E.-S.). — Eight chapters on English Mediaeval art. Cambridge University Press. In-8, 146 p. av. 7 pl.
- Der Querschnitt durch 1922 : Marginalien der Galerie Flechtheim. (Herausg. : Alfred FLECHTHEIM, Wilhelm Graf KIELMANSEGG und Hermann von WEDDERKOP). Düsseldorf, Berlin, Frankfurt am Main, Köln (Galerie Flechtheim) (1922). Gr. in-8, 12-250 p. av. fig. et 1 pl.
- RÉAU (L.). — L'Art français sur le Rhin au XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris, Ed. Champion (1922). In-8, 185 p. av. 12 pl.
- Der Reichsminister des Innern : Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke. Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken vom 11 Dezember 1919. (Berlin, Reichsministerium des Innern, 1922). In-4, 46 feuilles et pages.
- REICHWEIN (A.). — China und Europa. Geistige und Künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Berlin, Osterheld & Co. In-4, 179 p. av. 16 pl.
- Bibliographie de Salomon REINACH, 1874-1922. Musée de Saint-Germain (1922). In-8, 179 p.
- Rheydt. Herausg. vom der Stadtverwaltung. Düsseldorf, Deutsche Kunst- und Verlagsanstalt (1922). In-4, 100 p. av. 66 fig., 1 plan et 5 planches.  
Coll. « Deutsche Städtebaukunst, Wirken und Werke deutscher Selbstverwaltung ».
- RIEGL (A.). — Barockkunst in Rom. Wien, A. Schroll & Co. In-8, 200 p. av. 32 pl.
- RITZ (J.-M.). — Das Kloster Banz in Oberfranken. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 15 p. av. 10 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920-1921. Praha, Nákladem « Kruhu » (1922). In-8, 72 p. av. 8 pl.  
Annuaire pour 1922 du « Cercle pour l'étude de l'histoire de l'art » : Compte rendu du Congrès d'histoire de l'art de 1921.
- Rothenburg ob Tauber : 12 Zeichnungen von Werner Willgerodt. (Marburg, N.-G. Elwert). In-4, 12 pl.
- Royal Commission on Historical Monuments (England). An inventory of the historical monuments in Essex. Vol. III (274 p. av. fig.,

- 1 planche et 1 carte). London, His Majesty's Stationery Office. In-4.
- RUTTER (F.). — Some contemporary artists. London, Parsons (1922). In-8, 216 p.  
« The Contemporary Series ».
- SARASSAT (abbé). — Monographie de Beaune (Allier). Moulins, Crépin-Leblond (1922). In-8, 182 p.
- SARKAR (B.-K.). — The æsthetics of Young India. Calcutta, Kar, Majumber. In-8, 120 p.
- Saumur et ses environs : guide illustré. Saumur, Charier & Perrein (1922). In-16, 64 p. av. fig.
- SCHARFF (A.). — Götter Aegyptens [in der bildenden Kunst]. Berlin, J. Bard. Pet. in-8, 34 p. av. 32 pl.
- SCHELTEMA (F.-A. von). — Die altnordische Kunst : Grundprobleme vor historischer Kunstentwicklung. Berlin, Mauritius-Verlag. In-4, xv-252 p. av. fig. et pl.
- SCHLOSSER (J. von). — Die Kunst des Mittelalters. Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. In-4, 112 p. av. 134 fig. et 5 pl.  
Coll. « Die sechs Bücher der Kunst ».
- SCHMIDT (P.-F.). — Die Kunst der Gegenwart, Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion (1922). In-4, 128 p. av. 198 fig. et 5 pl.  
Coll. « Die sechs Bücher der Kunst ».
- SCHMITZ (H.). — Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland. München, F. Bruckmann (1922). In-4. iv-379 p. av. fig.
- SCHULZE (F.). — Die Entstehung des Leipziger Kunstvereins. Leipzig, W. Bielefeld. In-8, 35 p.  
« Beiträge zur Stadtgeschichte », fasc. I.
- SEIDEL (P.). — Friedrich der Grosse und die bildende Kunst. Leipzig et Berlin, Giesecke & Devrient (1922). In-4, xvi-253 p. av. 133 fig., 30 pl.  
Publié également en éd. de luxe av. 19 gravures supplémentaires.
- SIGERUS (E.). — Vom alten Hermannstadt. Hermannstadt, J. Drotleff (1922). In-8, iv-243 p. av. 20 pl.
- SINGER (J.-W.). — Historia del arte en una hora. Hamburg, Casa edit. Fausto (1922). In-8, 91 p.
- SOLASSOL (S.). — Histoire de la Sauvetat de Gaure. Auch, Imp. moderne; La Sauvetat, l'auteur (1922). In-16, 148 p.
- SOTTAS (H.) et DRIOTON (E.). — Introduction à l'étude des hiéroglyphes. Paris, Geuthner (1922). In-8, 195 p. av. 3 pl.
- STAMMLER (W.). — Die Totentänze. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- STEINITZER (A.). — Das Land Tirol : geschichtliche, kultur- und kunstgeschichtliche Wanderungen. Innsbruck, Wagner (1922). Pet. in-8, xvi-610 p. av. fig.
- Studien zur Kunst des Ostens, Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage von seinen Freunden und Schülern (von Heinrich GLÜCK herausg.). Wien-Hellerau, Avalun-Verlag. In-4, 258 p. av. fig. et 30 pl.
15. Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, Stuttgart, 28. und 29. September 1922. Stenographischer Bericht. Karlsruhe, C.-F. Müller (1922). In-4, p. 151.
- TAGORE (Abanindranath). — L'Alpona, ou les décorations rituelles au Bengale. Traduction d'Andrée KARPELÈS et de Tapanmohan CHATTERJI. Paris, éd. Bossard. In-18, 88 p. av. 51 fig.
- TAYLOR (Rachel Annand). — Aspects of the Italian Renaissance. London, Grant Richards. In-8, 302 p.
- Tébessa : guide illustré aux monuments romains. Tébessa, M. Kopp (1922). In-16, 32 p. av. gravures
- The tombs of the kings : a handbook to the objects directly relating to Akhena'en & Tutankhamen in the British Museum. London, Rickinson & son. In-8, 26 p. av. 40 fig.
- Tiere in schönen Bildern. Königstein im Taunus et Leipzig, K.-R. Langewiesche. In-8, 64 p. av. fig.  
Coll. « Die blauen Bücher ».
- Tutankhamen and the discovery of his tomb by the late Earl of Carnarvon and Mr Howard Carter. London, Routledge & sons; New-York, E.-P. Dutton & Co. In-16, 133 p. av. 22 fig. et 1 planche.
- Der literarische Nachlass Giorgio VASARIS. Herausg. und mit kritischen Apparate versehen von Karl FREY. (Vorwort von Herman-Walther FREY). München, G. Müller. In-4, xix-798 p. av. 9 pl.
- VIDAL (P.). — Le Roussillon préhistorique. Perpignan, imp. Barrière (1922). In-8, 81 p. av. fig.
- VINCENT (H.) et ABEL (F.-M.) o. p. — Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. T. II : Jérusalem nouvelle. Fasc. 3 : La Sainte Sion et les sanctuaires de second ordre (vi-248 p. av. 108 fig. et 23 pl.). Paris, J. Gabalda. In-4.
- VINCENT (L.-H.) et MACKAY (E.-J.-H.). — Hébron : le Haram el Khalil, sépulture des patriarches. Paris, éd. E. Leroux. Gr. in-4, 257 p. av. 86 fig., et atlas de 28 pl.
- Voorloopige lijst der Nederlandsche monumenten von geschiedenis en Kunst. VI (De provincie Zeeland) (viii-351 p.). Utrecht, Oosthoek (1922). In-8.
- WARTMANN (W.). — Richard Kisling : ein Kunstfreund, 1862-1917. Zurich, Kunsthhaus; Zürcher Kunstgesellschaft. In-4, 22 p. av. 8 pl.  
Publ. de nouvel an de la « Zürcher Kunstgesellschaft ».
- WEBER (F.-Parkes). — Des Todes Bild (Aspects of Death in art and epigram). Bearbeitet von



- Eugen HOLLÄNDER. Berlin, F. Fontane & Co. In-8, 247 p. av. fig.
- WEIGALL (A.). — The glory of the Pharaohs. London, Butterworth. In-8, 286 p. av. 16 pl.
- WEINGARTNER (J.). — Die Kunstdenkmäler Südtirols. Band I : Oberes Eisacktal, Pustertal, Ladinien (xix-617-136 p. av. 150 fig. et 1 carte); — Band II : Das mittlere und untere Eisacktal (vii-396-148 p. av. 151 fig.). Wien, E. Hölzel & Co. In-8.
- WEISBACH (W.). — Die italienische Stadt der Renaissance. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- WEST (R.). — Entwicklungsgeschichte des Stils. V : Italienische Renaissance, 1500-1600 (152 p. av. pl.); — VI : Nordische Reformationskunst 1500-1600 (167 p. av. pl.). München, Hyperionverlag. In-8.
- WETZEL (F.). — Alt-Sachsen : heimische Bau und Raumkunst in vergangenen Jahrhunderten. Mit einem Vorwort von Cornelius GURLITT Dresden, W. Jess (1922). In-4, 230 p. av. 462 fig.
- III. — ARCHITECTURE  
ART DES JARDINS
- ALBERT (P.-P.) et WINGENROTH (M.). — Freiburger Bürgerhäuser aus den Jahrhunderten. Augsburg et Stuttgart, Filser. In-folio, iv-312 p. av. fig.
- Altes Theater, Leipzig. Dresden, Leipzig et Berlin, A. Waldheim & Co. (1922). Gr. in-8, 32 p. av. fig.
- Anciens châteaux de France. 4<sup>e</sup> série : Anet, Dampierre, Écouen. Notices historiques et descriptives par J. VACQUIER (40 pl. av. 8 p. de texte ill. de 5 fig.). Paris, F. Contet (1922). In-folio.
- Architettura e scultura medioevali nelle Puglie. Torino, casa ed. Itala Ars. In-folio, 64 pl.
- ARNAUD D'AGNEL (G.). — Notre-Dame de la Garde : la colline, le fort, la basilique; histoire, archéologie, beaux-arts, religion. Marseille, A. Tacussel. Gr. in-4, 255 p. av. fig. et 62 pl.
- Die attischen Grabreliefs. Lief. 19 (viii p. et p. 81-145 av. fig. et pl. 451-473). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (1922). In-folio.
- BANGE (E.-F.). — Deutsche Kleinbronzen der Renaissance. Berlin, J. Bard. Pet. in-8, 19 p. av. 16 pl.
- BECKMANN. — Führer durch das Heidelberger Schloss. Herausg. von Th. LORENTZEN. Heilbronn aus Neckar, O. Weber (1922). Pet. in-8, 51 p. av. fig. et pl.
- BENOIT-LÉVY. — Maisons de campagne sans étage et bungalows. Paris, Ch. Massin. In-4, 48 pl. av. 4 p. de texte (non chiffrées).
- BIER (J.). — Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst. Bonn, F. Cohen (1922). In-4, 16 p. av. 80 p. de fig.
- BLANCHET (A.). — Les Souterrains-refuges de la France : contribution à l'histoire de l'habitation humaine. Paris, A. Picard. In-8, iv-341 p. av. 1 carte et 16 pl.
- BORISSAVLJEVITCH (M.). — Prolégomènes à une esthétique scientifique de l'architecture. Paris, Fischbacher. In-16, 32 p.
- BRINCKMANN (A.-E.). Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks. München, Riehn & Reusch. In-4, 39 p. av. 96 p. de fig.  
Coll. « Sammelbände zur Geschichte der Kunst und der Kunstgewerbes ».
- BRUNNS (L.). — Die Bischofsgrabmäler im Würzburger Dom. Wien, E. Hölzel & Co. (1922). In-8, 20 p. av. 12 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- BUDDEN (G.-W.). — Rambles round the old churches of Wirral. With an introduction by the Rev. Can. BROOKE-GWYNNE. Liverpool (1922). In-8, xx-260 p. av. 24 fig.
- Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison bourgeoise en Suisse. Band XI : Das Bürgerhaus im Kanton Bern. Teil 2 (LXXII p. av. fig. et 134 pl.). Zürich, Orell Füssli (1922). In-4.  
Texte en allemand et en français.
- Burkhard Meier : Aus Schlössern und Gärten Potsdams, 48 Bilder in Mezzotinto. Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 48 pl. av. 12 p. de texte.
- CLEMMENSEN (M.) et LORENZEN (V.). — Kalunborg kirke. København, H. Koppel; Oxford University Press; London, Humphrey Milford. In-fol. 39 p. à 2 col. av. 41 fig. et 9 pl.  
Texte en danois et en anglais.
- CORDEY (J.). — Vaux-le-Vicomte : notice historique et descriptive sur le château et le parc. Paris, Les Presses Universitaires de France. Pet. in-8, 33 p. av. 4 pl.
- DEHIO (G.). — Der spätgotische Kirchenbau in Oberdeutschland. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- DEHIO (G.). — Das Strassburger Münster. München, R. Piper & Co (1922). In-4, 110 p. av. 1 pl.
- DEMARET (H.). — La Collégiale Notre-Dame à Huy : notes et documents. 2<sup>e</sup> partie (esthétique et historique) (50 p. av. fig. et pl.). Huy, Charpentier & Foncoux (1922) In-4.
- Description architectonique et symbolique de l'église abbatiale du monastère cistercien de Notre-Dame-des-Dombes. Bourg, imp. Jeanne-d'Arc. In-8, 12 p. av. 1 grav.
- Deutscher Barock in Dresden : 24 Bildtafeln; Text von Erich HAENEL. Dresden, H.-F. Abshagen (1922). Gr. in-8, 24 pl. av. 12 p. de texte.  
Coll. « Deutsche Baukunst der Vergangenheit », vol. I.
- DOERING (O.). — Die Münster von Ulm, Freiburg und Strassburg. München, Allgemeine Verein-

- igung für christliche Kunst. In-4, 48 p. av. 78 fig.  
Coll. « Die Kunst dem Volke ».
- DOMBART (T.). — Das palatinische Septizonium zu Rom. München, H. Beck (1922). Gr. in-8, VIII-146 p. av. 42 fig. et 1 pl.
- DONGHI (D.). — La composizione architettonica; l'estetica e l'edilizia delle città. Padova, La Litotipo. In-8, II-123 p. av. 7 pl.
- DONGHI (D.). — Nozioni di architettura tecnica. Parte I (XVII-445 p. av. 31 pl.); — parte II (IV-170 p. av. 54 fig. et 14 pl.). Padova, La Litotipo. In-8.
- DONGHI (D.). — Manuale dell'architetto. Vol. I, parte I (XIII-1012 p. av. 2449 fig.); sezione I (784 p. av. 1333 fig. et 7 pl.); — vol. II, parte I (1120 p. av. 1500 fig. et 20 pl.); part. 2 (540 p. av. 911 fig. et 1 pl.). Torino, Unione tipogr.-editr. torinese. In-4.
- EBERLEIN (H. Donaldson). — Villas of Florence and Tuscany. London, Lippincott (1922). In-8, 411 p. av. 299 fig. et 1 pl.
- EFFMANN † (W.). — Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. II: Clemenskirche, Luciuskirche, Nikolauskirche. Aus dem Nachlass herausg. von Elisabeth HOFMANN (80 p. av. 21 fig. et 6 pl.). Berlin, Deutscher Kunstverlag (1922). In 4.  
Publ. de l'« Historischer Verein für das Gebiet des ehemaligen Stiftes Werden ».
- EHMIG (P.). — Das deutsche Haus. Band III: Die künstlerischen Bedingungen des deutschen Hauses. Buch 5 und 6 (XI-228 p. av. 131 fig.). Berlin, E. Wasmuth (1922). In-4.
- Elenco degli edifici monumentali. LXVIII (Provincia di Cagliari). Roma, Grafia (1922). In-16, 201 p.
- Elenco degli edifici monumentali. LXIX (Provincia di Sassari). Roma, Grafia (1922). In-16, 167 p.
- English homes. Period III, vol. I: Late-Tudor and early Stuart (LVI-378 p. av. grav.). London (1922). In-folio.
- FEUDER (J.). — Das deutsche Bürgerhaus in Wort und Bild. Reutlingen, Enssling & Laiblin (1922). In-8, 64 p. av. fig.  
Coll. « Welt und Zeit ».
- FINK (W.). — Die Benediktinerabtei Metten und ihre Beziehungen zur Kunst. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 44 p. av. 21 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- FISCHER (T.). — Öffentliche Bauten. Leipzig, J.-J. Arno (1922). In-4, III-296, 52-5 p. av. fig. et pl.
- La Flandre et l'Artois: recueil de documents sur l'architecture civile, époque médiévale, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, avec une introduction et des notices par Fernand BEAUCAMP. Paris, F. Contet. In-folio, 70 pl. av. 7 et 3 p. de texte à 2 col. ill. d'1 fig.  
Coll. « Les Provinces de l'ancienne France », vol. I.
- FREEMAN SMITH (A.). — English church architecture of the Middle ages: an elementary handbook. London, Fisher Unwin. In-16, 84 p. av. 12 planches.
- FRIEDLAENDER (W.). — Römische Barock-Brunnen. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 50 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- FUHRMANN (E.). — Der Grabbau. München, G. Müller. In-4, v-166 p. av. 103 fig.
- GABRIEL (A.). — La Cité de Rhodes. T. II: Architecture civile et religieuse (VIII-240 p. av. fig. et 41 pl.). Paris, E. de Boccard. In-4.
- GEHRIG (O.). — Das Schloss zu Güstrow, ein Hauptwerk der Renaissance in Deutschland. Güstrow in Mecklenburg, W. Block (1922). In-4, 7 p. av. fig. et 12 pl.
- GLOAG (J.) et MANSFIELD (L.). — The house we ought to live in. London, Duckworth. In-8, 160 p. av. grav.
- GROMORT (G.). — Jardins d'Italie. Paris, A. Vincent. In-4, 148 p. av. 25 plans et notices descriptives.
- GROMORT (G.). — Italian Renaissance architecture. Translated by George-F. WATERS. London. In-4, 182 p.
- GUBY (R.) et RABENSTEINER (A.). — Die Dreifaltigkeitskapelle in Paura bei Lambach (Oberösterreich): ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockkunst. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-4, 65 p. av. 36 fig.  
Coll. « Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Folge der Nachdrucke aus dem Jahrbuch für Kunstgeschichte ».
- L'Habitation à bon marché. Publication spéciale. Album de plans-types. Fasc. I (7 p. et 12 feuilles av. fig. et plans). Bruxelles, 129, chaussée Saint-Pierre (1922). In-4.
- HACHETTE (A.). — Le Couvent de la Reine à Versailles (Lycée Hoche). Préface de L. HAUTE-ŒUR. Paris, H. Laurens. In-8, 160 p. av. 5 plans et 39 fig.
- HALDY (B.). — Architektur-Photographie. Halle-Saale, W. Knapp (1922). In-8, II-45 p.  
« Bucherei der Liebhaberphotographen ».
- HAMMER (H.). — Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks: kunstgeschichtlicher Führer. Wien, E. Hölzel & Co. In 8, VIII-232 p. av. plans, 72 p. de fig. et 1 planche.
- HAUG (H.). — Guide du château du Haut-Kœnigsbourg. Paris et Dornach, Braun & Cie (1922). In-16, 28 p. av. gravures.
- HOFFMANN (R.). — Bayerische Altarbaukunst. München, G. Müller. In-8, XXXVIII-308 p. av. 275 fig.

- HUBERT (G.). — Les Prieurés anglais de l'abbaye de Lonlay. Alençon, Imp. alençonnaise. In-4, 18 p. av. fig. et 1 planche.
- JÉQUIER (G.). — L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte. II : Les Temples ramessides et saïtes, de la XIX<sup>e</sup> à la XXX<sup>e</sup> dynastie (80 pl. av. 11 p. à 2 col. de texte ill.). Paris, éd. A. Morancé. In-folio.
- KAUTZSCH (R.). — Die romanischen Dome am Rhein. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »
- KEILNER (P.). — Der Dom zu Bamberg : 22 Aufnahmen mit Erläuterungen. Erlangen, Palm & Enke. In-8, 4 p. de texte et 20 p. de fig.
- KLAPHEK (R.). — Die Schlossbauten zu Raesfeld und Honstorf und die Herrensitze des 17. Jahrhunderts der Maastal-Backstein-Architektur. Dortmund, Heimatverlag (1922). In-4, x-126 p. av. fig.  
Publ. du « Westfälischer Heimatbund : Westfälische Kommission für Heimatschutz ».
- KRONFELDER (E.-M.). — Park und Garten von Schönbrunn. Zürich, Leipzig et Wien, Amalteaverlag (1922). Gr. in-8, VIII-166 p. av. 10 fig. et 43 grav. hors texte.
- LESUEUR (F.). — Le Cimetière de Saint-Saturnin à Blois. Blois, imp. du Jardin de la France. Gr. in-8, 27 p. av. fig. et pl.
- LORENZ (H.). — Schloss und Dom zu Quedlinburg. Quedlinburg, H. Schwanecke (1922). Pet. in-8, II-67 p. av. fig.
- LUTZ (W.). — Lustschloss Schleissheim bei München. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 20 p. av. 12 pl.  
Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».
- MACKOWSKY (H.). — Häuser und Menschen im alten Berlin. Berlin, Bruno Cassirer. In-4, VIII-216 p. av. 32 pl.
- MAILLY (A.). — Allerlei Merkwürdigkeiten vom Wiener Stephansdom. Wien, Selbstverlag. In-8, 46 p. av. fig. sur la couv.
- MARINELLI (M.). — L'architettura romanica in Ancona. Recanati, tip. Sinaboli (1921). In-8, VIII-150 p. av. 54 pl.
- MARTIN (F.). — Schloss Hellbrunn bei Salzburg. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 18 p. av. 10 pl.  
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- MAYER (O.). — Die Stammburg Schloss Tyrol bei Meran. Meran, S. Pötzlberger. Pet. in-8, 24 p. av. fig.  
Édité également en italien.
- MONTÉGUT (H. de). — Histoire d'un vieux logis en Angoumois : le château des Ombrais. Publiée et annotée par M. l'abbé J.-F. CHEVALIER. Ruffec, A. Pissard (1922). In-8, 122 p.
- Le Mont Saint-Michel et ses merveilles : l'abbaye, le manoir du Mont Saint-Michel, la ville et les remparts, d'après les notes du marquis de
- TOMBELAINE. Poitiers, Soc. franç. d'imprimerie ; éd. par le musée du Mont Saint-Michel ; Paris, 32, rue Desbordes-Valmore (1922). In-18, 180 p.
- NOVAK (A.). — Das barocke Prag. (Deutsche Uebersetzung von Grete STRASCHNOW). Prag, « Orbis » (1922). Pet. in-8, 61 p. av. XXVII-p. de fig.
- ONGARO (M.). — Venise : le Palais ducal. Guide historique, artistique. Milano, Alfieri & Lacroix (1922). In-16, 58 p. av. 44 pl.
- OSTENDORF (F.). — Die deutsche Baukunst im Mittelalter. Aus dem Nachlass herausg. von H. ALKER, Otto GRUBER, Hans HAUSER, H. Detlev RÖSIGER. Band I : Aufnahme und Differenzierung der Bautypen (xv-246 p. av. 400 fig. dans le texte et hors texte). Berlin, W. Ernst & Sohn (1922). In-4.
- PAESCHKE (P.). — Burgschloss Tzschochau : ein Beitrag zur Orts- und Heimatkunde Niederschlesiens. Friedeberg-Queis et Leipzig, Isel-Verlag (1922). In-8, 33 p. av. 6 grav.
- PARAT (A.). — Notices archéologiques villageoises de l'Avalonnais. Saint-Moré ; Voutenay ; les premiers habitants de l'Avalonnais (49 p.) ; — Savigny-en-Terre-Plaine ; Rogny Chevanne ; Saint-André-en-Terre-Plaine ; Brécly Chevannes ; Sauvigny-le-Beuréal ; Beaunoir (87 p. av. 2 pl.). Avallon, Imp. de la « Revue de l'Yonne » (1922). In-8.
- PATRICIOLO (A.) et MONNERET DE VILLARD (U.). — La chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo illustrata. Firenze, Alinari (1922). In-4, 62 p. av. 35 pl.
- PEAFF (K.). — Das Münster in Weingarten (Württemberg). Weingarten, K. Baier (1922). In 8, 16 p. av. 20 pl.
- PÖPPEL (K.-T.). — Der Dom zu Paderborn : eine kunstgeschichtliche und geschichtliche Einführung. Paderborn, H. Thiele (1922). In-8, 60 p. av. fig.
- POPP (A.-E.). — Die Medici-Kapelle Michelangelos. München, O.-C. Recht (1922). In-4, 180 p. av. 80 pl.
- Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793) publiés pour la Société de l'Histoire de l'art français sous les auspices de l'Institut (Académie des Beaux-Arts, fondation Debrousse), par M. Henry LEMONNIER. T. VII : (1759-1767) (XLIV-335 p.). Paris, A. Colin (1922). In-8.
- RAVE (P.-O.). — Romanische Baukunst am Rhein. Bonn, F. Cohen (1922). Gr. in-8, 16 p. av. 80 p. de fig.
- REHFUSS (E.-O.). — Hans Felder, ein spätgotischer Baumeister. Innsbruck, Wagner (1922). In-8, IV-87 p. av. fig. et 54 pl.
- RICCI (C.). — L'architettura del cinquecento in Italia. Torino, Casa editr. Itala Ars. In-4, av. plans et 256 pl.



ROLLAND (abbé). — La Chapelle de Notre-Dame de Confort-en-Meillars (Finistère). Saint-Brieuc, imp. F. Guyon (1922). In-16, 32 p.

RONARD (E.). — Rheinische Wasserburgen. Bonn, F. Cohen (1922). In-4, 31 p. av. fig. et 64 p. de fig.

SALOMON (E.). — Les Châteaux historiques (maisons, maisons-fortes, gentilhommières, anciens fiefs) du Forez et des enclaves du Lyonnais, du Beaujolais et du Mâconnais qui ont formé le département de la Loire. T. II (472 p. av. 158 fig.). Le Puy-en-Velay, imp. Peyniller, Rouchon & Gamon (1922). In 4

Sanssouci in Bild und Wort : Aquarelle von Hermann Pahl ; Zeichnungen von Moritz Pathe ; Text von Günther MACK-TANZ. Berlin, Gebr. Feyl (1922). In-4, 24 p. av. gr.

SCHÉDE (M.). — Die Burg von Athen. Berlin, Schöetz & Parrhysias (1922). Gr. in-8, 145 p. av. 28 fig. et 100 pl.

SCHÖTTL (J.). — Die Liebfrauenkirche in Günzburg. Günzburg a. D., A. Hug (1922). In-8, 55 p.

SEDLMAIER (R.) et PFISTER (R.). — Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München, G. Müller. 2 vol. in-4 : XIII-278 p. av. fig. et 1 pl.; 359 p. de fig.

Coll. « Schlösser in Bayern ».

SITZMANN (K.). — Forchheims Kirchen : ein Spiegel Bamberger Kunst. Forchheim. F.-A. Streit (1922). 2 vol. gr. in-8 : VIII-176-XXXIV p. de texte ; 41 p. de fig. av. 11 p. de texte.

SMITH (A. Freeman). — English church architecture of the Middle ages : an elementary handbook. London, Fisher Unwin (1922). In-8, 83 p. av. 12 pl.

TEUFEL (R.). — Die Wallfahrtskirche Vierzen-heiligen. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 16 p. av. 10 pl.

Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».

TIXIER (J.). — Dispositifs d'un domaine. Architecture rurale ; notes et croquis. Limoges, Société d'agriculture de la Haute-Vienne (1922). In-8, 24 p.

TOERNE (B. von). — Slottet i Fontainebleau. Stockholm, Lars Hökerberg (1922). In-8, 271 p. av. 32 fig.

Versailles : le château, les jardins, d'après les dessins de G. Dupin. [Préface de P. de Nolhac]. Paris, éd. A. Morancé. In-4, 35 pl. av. 3 p. de texte (non chiffrées).

Le Village neuchâtelois : Dessins à la plume de Ferdinand Maire. Lausanne et Neuchâtel, éd. « Phos » (1922). In-folio, 15 pl. av. 14 p. de texte.

VIRLEUX (H.). — L'Église Saint-Maurice à Lille : étude historique et archéologique. Lille, imp. H. Morel (1922). In-8, 52 p. av. grav.

Viviers : une visite à la cathédrale et à la tour. Viviers, imp. J. Bourg. In-8, 48 p. av. gravures.

VOLBERTAL (J.-H.). — Aux environs de Paris ; un domaine célèbre : Ermenonville, ses sites, ses curiosités, son histoire. Imprimeries réunies de Senlis (1922). In-8 [11-] 185 p. av. 14 planches.

WASCHGIER (H.). — Die Universitätskirche zu Wien. Wien, E. Hölzel & Co. In-8, 20 p. av. 12 pl.

Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».

WEINGARTNER (J.). — Bozner Burgen. Innsbruck, Verlagsanstalt Tyrolia (1922). Gr. in-8, 228 p. av. fig. et pl.

WEISSBACH (K.). — Die Marienkirche in Zwickau. Zwickau, C.-R. Mœckels Nachf. (1922). Gr. in-8, VIII-80 p. av. 17 pl.

WYSS (A.). — Die alte Münz in Zug und ihre Bewohner : ein geschichtlich-biographischer Versuch. Zug, E. Kalt-Zehnder (1922). In-4, 65 p. av. 2 pl.

#### Classement par artistes.

Joseph Berrat : dessins d'ornements d'architecture, époque Premier Empire. Paris, A. Guérinet. In-4, 56 pl.

FEULNER (A.). — Johann Michael Fischer, ein bürgerlicher Baumeister der Rokokozeit, 1691-1766. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 18 p. av. 21 pl.

Coll. « Süddeutsche Kunstbücher ».

COURTEAULT (P.). — Une œuvre de Gabriel en province : la Place Royale de Bordeaux. Paris, A. Colin. In-8, 450 p. av. 16 pl.

GRIMSCHITZ (B.). — Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-4, 94 p. av. 45 p. de fig. et 1 pl.

Coll. « Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Folge der Originaldrucke ».

BUDASSI (F.-F.). — Cenni sulla vita e sulle opere del conte Francesco Paciotto urbinato, celebre architetto civile e militare del sec. XVI (1511-1591). Pesaro, tip. Federici (1921). In-8, 15 p. av. pl.

BADOVICI (J.). — Maisons de rapport de Charles Plumet. Paris, éd. A. Morancé. In-4, 60 pl. av. XII p. de texte ill.

Coll. « Documents d'architecture », vol. I.

BABELON (Jean). — Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial : essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589. Bordeaux, Féret & fils ; Lyon, Desvigne ; Marseille, Ruat ; Montpellier, C. Coulet ; Toulouse, Ed. Privat ; Madrid, E. Dossat ; Paris, E. de Boccard, Édouard Champion. In-8, 347 p. av. 12 pl.

« Bibliothèque de l'École des Hautes études hispaniques. »

#### IV. — SCULPTURE

Die Buddha-Legende auf den Flachreliefs der ersten Galerie der Stupa des Boro-Budur, Java : Verkleinerte Wiedergabe der Umrissszeichnungen von F.-C. Wilson. (Wortwort von H.

- HAAS). Leipzig, O. Harrassowitz. In-4, 40 pl. av. 8 p. d'introd.  
Publ. du « Forschungsinstitut für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig ».
- BURG (Margret). — Ottonische Plastik. Bonn et Leipzig, K. Schroeder (1922). In-4, 112 p. av. 74 p. de fig.  
Coll. « Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas ».
- COHN (W.). — La Sculpture hindoue. Traduction de Paul BUDRY. Paris, éd. G. Crès & C<sup>ie</sup>. In-4, 170 p., dont 80 de texte et 90 de fig.  
Coll. « L'Art de l'Orient ».
- ESPÉRANDIEU (E.). — Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. T. VIII : Gaule germanique. Deuxième partie (VII-419 p. av. fig.). Paris, E. Leroux (1922). In-4.  
« Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'Instruction publique ».
- GOLDSCHMIDT (A.). — Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII. Jahrhundert. Band III (VI-60 p. av. 31 fig. et 60 pl.). Berlin, Bruno Cassirer. In-folio.
- GROSSE (E.). — Die Ostasiatische Plastik. Zürich, Verlag Seldwyla (1922). Gr. in-8, 39 p. av. 31 pl.
- HAUSENSTEIN (W.). — Romanische Bilderei. München, R. Piper & Co. (1922). In-4, 29 p. av. 134 pl.  
Coll. « Das Bild ».
- HOCQ (J.). — Le Calvaire de l'église de Saint-Martin à Ath. (Bruxelles, imp. Ch. Nossentz, 1922). In-8, 20 p.
- HÖHN (H.). — Nürnberger gotische Plastik. Nürnberg, J.-L. Schrag (1922). Gr. in-8, XVI-123 p. av. 113 fig.
- KERSTEN (P.). — Die Marmorierkunst. Halle am Saale, W. Knapp (1922). In-8, II-30 p. av. 51 fig. et 8 pl.
- LÖWY (E.). — Neuattische Kunst. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »
- LUTZ (W.). — Die Augsburger Erzplastik. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 16 p. av. 12 pl.  
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- MAYER (A.-L.). — Spanische Barock-Plastik. München, Riehn & Reusch. In-4, 24-112 p. av. 157 fig.  
Coll. « Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes ».
- PICARD (Ch.). — La Sculpture antique, des origines à Phidias. Paris, H. Laurens. In-8, 428 p. av. 120 fig.  
Coll. « Manuels d'histoire de l'art ».
- POUSSART et WAGNER. — Guide du sculpteur sur bois. Paris, Garnier frères. In-14, II-398 p.
- REDSLOB (E.). — Deutsche Goldschmiedeplastik. München, Delphin-Verlag. In-4, 46 p. av. 7 fig. et 60 pl.
- SAUER (J.). — Die altchristliche Elfenbeinplastik. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 16 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »
- Scultura ellenistica. [Testo di F. Rossi]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. introd.  
« Piccola collezione d'arte. »
- SCHOTTMÜLLER (Frida). — Italienische Bilnusbüsten. Berlin, J. Bard. Pet. in-8, 12 p. av. 14 fig. et 1 pl.
- STECHOW (W.). — Andachtsbilder gotischer Plastik. Berlin, J. Bard. Pet. in-8, 15 p. av. 11 fig. et 1 pl.
- STUDNICZKA (F.). — Die Ostgiebelgruppe vom Zeustempel in Olympia, angeordnet und gedeckelt. Leipzig, B.-G. Teubner. In-4, 36 p. av. 4 fig. et 1 pl.  
« Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften; phil.-hist. Klasse », vol. 37, n° 4.
- UEDING (P.). — Einführung in das Verständnis der Plastik. I : Die griechische Plastik (VI-96 p. av. 25 fig.). Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing. In-8.  
« Die Bücherei der Volkshochschule. »
- UTZINGER (R.). — Masken. Berlin, E. Wasmuth. In-4, 26 p. av. 48 p. de fig.  
Coll. « Orbis pictus ».
- VOLBACH (W.-F.). — Mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten. Berlin, E. Wasmuth (1922). In-8, 16 p. av. 48 pl.  
Coll. « Orbis pictus. »
- WESTHEIM (P.). — Architektonik des Plastischen. Berlin, E. Wasmuth. In-4, 24 p. av. 24 pl.
- Classement par artistes.*
- RAYNAL (K.). — Archipenko. Rome, éd. de Valori plastici. In-16, 14 p. av. 32 pl.
- AGNOLETTI (A.). — Canova e l'arte sacra. Roma, Alfieri & Lacroix (1922). In-16, 35 p. av. 18 pl.
- SAPORI (F.). — Antonio Canova scultore (1757-1822). Torino, Celanza (1921). In-24, 8 p. av. 32 pl.
- Vie de Bevenuto CELLINI écrite par lui-même, traduite et annotée par Maurice BEAUFRETON. Paris, éd. G. Crès & C<sup>ie</sup>. 2 vol. in-8, 686 p. av. planches.  
« Collection dionysienne. »
- LILL (G.). — Max Heilmäier : ein deutscher Bildhauer. München, Parcus & Co (1922). In-4, 76 p. av. 97 fig.  
Coll. « Moderne Meister christlicher Kunst ».
- Adolf von Hildebrand : Handzeichnungen. Herausg. von Alfred BÄMMLER. München, R. Piper & Co. In-folio, 36 pl. av. 9 p. de texte.

Adolf von Hildebrand. Herausg. von Alexander HEILMEYER. München, A. Langen (1922). In-4, 52 p. av. 117 pl.

Fontaine (A.). — Constantin Meunier. Paris, F. Alcan. In-8, 164 p. av. 16 pl.  
Coll. « Art et Esthétique ».

Knapp (F.). — Michelangelo. München, F. Bruckmann (1922). In-4, 68 p. av. 44 fig. et 102 pl.

Mirone e Policleto. [Teslo di F. Rossi]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 16 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte. »

Johansen (P.). — Fidas. Kjoebenhavn, Hagerup (1922). In-8, 256 p. av. fig.

Popp (Anny-E.). — Nicolo und Giovanni Pisano. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »

Demmler (T.). — Tilman Riemenschneider. Berlin, J. Bard. Pet. in-8, 15 p. av. 15 fig. et 1 pl.

Pierre Roche, 1855-1922. [Le Tombeau de Pierre Roche, par Léandre Vaillat. Catalogue chronologique des œuvres de Pierre Roche]. [Paris, s. n. d'éd.; J. Charpentier, imp.]. In-8 carré, 27 p. av. 1 pl.

Fles (Etha.). — Medardo Rosso : der Mensch und der Künstler. Freiburg (Baden), W. Heinrich (1922). In-16, 56 p. av. 8 grav.  
Coll. « Schnitter-Bücher ».

Saint-Marceaux. Préface par André Beaunier. Reims, H. Michaud. Pet. in-folio, 19 p. av. 4 fig. et 65 planches.

Aikio (M.). — Norske kunstnere Gustav Vigeland. Kristiania, Berg & Hoghs forlag. In-8, 71 p. av. 29 grav. hors texte.

#### V. — PEINTURE. — DESSINS MOSAIQUES. — VITRAUX

Antike Fresken. Faksimiles nach römischen Fresken im Vatikan und im Museum von Neapel. Mit einer Einleitung von Theodor Wiegand. München, Verlag der Marées-Gesellschaft R. Piper & Co (1922). In-folio, 10 pl. av. 12 p. de texte.

Coll. « Ganymed », publ. de la « Marées-Gesellschaft ». — Édité également en français sous le titre : « Fresques antiques ; reproductions en facsimile d'après des peintures murales à Rome et à Naples » (Paris, éd. G. Crès & Cie) — et en anglais sous le titre : « Roman frescoes : facsimile reproductions after antique mural painting. »

Bellanger (C.). — L'Art du peintre. La peinture et les peintres depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. T. V : École française (viii-462 p. av. 204 fig.). Paris, Garnier frères. In-16.

Beyer (P.). — Die unendliche Landschaft. Ueber religiöse Naturmalerei und ihre Meister. Berlin, Furche-Verlag (1922). In-4, 47 p. av. 34 grav. dans le texte et hors texte.

Brieger (L.). — Das Aquarell : seine Geschichte und seine Meister. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. Gr. in-8, 394 p. av. 200 fig. et 8 pl.

Brieger (L.). — Das Genrebild : eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei. München, Delphin-Verlag (1922). In-4, 206 p. av. 195 grav. dans le texte et hors texte.

Cartlidge (S.-G.). — Oelmalerei : Anleitung für Anfänger. Uebersetzt von Otto Marburg. Ravensburg, O. Maier; London, Winsor & Newton. In-8, viii-92 p. av. 2 pl.

Cennini (C.). — Le Livre de l'art ou Traité de la peinture mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni. Traduit par Victor Mottez. Nouvelle édition augmentée de dix-sept chapitres nouvellement traduits, précédée d'une lettre d'Auguste Renoir et d'une préface inédite du traducteur, suivie de notes et d'éclaircissements sur la fresque par Victor Mottez. Paris, L. Rouart & J. Watelin. In-8, xxxix-189 p.

Cohn (W.). — Ostasiatische Porträtmalerei. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. de texte av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »

Costantini (V.). — La pittura lombarda dal xiv al xvi secolo. Milano, Podrecca (1922). In-8, xvi-192 p. av. 40 pl.

Cutler (C.-G.) et Pepper (S.-C.). — Modern colour. Harvard University Press; London, Humphrey Milford. In-8, 162 p.

Dearmer (Percy). — Fifty pictures of gothic altars. London, Mowbray (1922). In-8, 212 p. av. 50 pl.

Dessins des maîtres français du xviii<sup>e</sup> siècle se trouvant aux Musées allemands et autrichiens. Paris, éd. G. Crès & Cie. Gr. in-folio. 28 pl. av. 4 p. de texte ill. de 1 fig.

Coll. « Ganymed », publ. de la « Marées-Gesellschaft » de Munich.

Deutsche Bilder-Mappe. II (23 pl. av. 1 feuille de texte). München, C. Gerber (1922). In-4.

Dülberg (F.). — Vom Geiste der deutschen Malerei : 24 Bilder gesprochen. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag (1922). In-8, 127 p. av. 24 grav. hors texte.

Erremes (H.). — Handleiding bij het schilderen met water- en olieverf. Leuven, A.-H. Reekmans. In-8, 75 p.

Faistauer (A.). — Neue Malerei in Oesterreich : Betrachtungen eines Malers. Zürich, Leipzig et Wien, Amalthea-Verlag. Gr. in-8, iv-92 p. av. 42 pl.

Fontan (L.). — Les Peintres toulonnais du xix<sup>e</sup> siècle, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> séries. Paris, Éd. Champion. 2 vol. in-8 : 182 et 200 p.

Gioragnoli (E.). — La origina della pittura umbra : gli affreschi scoperti nell' alta Umbria. Città di Castello, ed. Il Solco (1922). In-8, 71 p. avec fig.



- GORDON (J.). — *Modern French painters*. London, J. Lane. In-4, xiv-188 p. av. 40 pl.
- GROSSE (E.). — *Le Lavis en Extrême-Orient*. Traduction de Charlotte MARCHAND. Paris, éd. G. Crès & Cie. In-4, 160 p., dont 43 de texte et 117 de fig.  
Coll. « L'Art de l'Orient ».
- Handbuch der Kunstwissenschaft. Malerei der Renaissance in Italien. I: Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien von K. ESCHER. Teil 1-2 (310 p. av. fig. et pl.). Berlin-Neubabelsberg Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion (1922). In-4.
- HAUSENSTEIN (W.). — *Die Malerei der frühen Italiener*. München, R. Piper & Co (1922). In-4, 38 p. av. 136 pl.  
Coll. « Das Bild ».
- HEYWOOD (Florence). — *A survey of the evolution of painting, with reference to the important pictures in the Louvre*. London, Heinemann. In-8, 358-xxxiv p. av. 9 pl.
- KAUFMANN (P.). — *Auf den Pfaden nazarenischer und romantischer Kunst. Was meine Bilder erzählen*. Berlin, G. Stilke (1922). G. in-8, 96 p. av. fig.
- Die Landschaft. Mit einer Einführung von M. SCHMID-BURCK. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). Gr. in-8, 32 pl. av. 8 p. d'introd.
- LANG (O.). — *Die romantische Illustration: die volkstümliche Zeichner der deutschen Romantik*. Dachau, Eichorn Verlag (1922). In-4, 166 p. av. grav.
- LANGLOTZ (E.). — *Griechische Vasenbilder*. Heidelberg, E. von König (1922). Gr. in-8, 21 p. av. 40 pl.
- MARTIN (Henry). — *La Miniature française du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie. In 4, 119 p. av. 104 planches.
- MARTIN (H.). — *Les Vitraux de la cathédrale d'Auch. Avec une préface d'Armand PRIVIEL*. Toulouse, éd. L. Bars et « Feuilles au vent » (1922). In-4, v-47 p. av. fig.
- Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Teil I: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I, von Rudolf OLDENBOURG. (Vorwort von Valdemar LESSING) (307 p. av. fig.). München, F. Bruckmann (1922). In-4.
- Le néoclassicisme dans l'art contemporain. Rome, éd. de Valori plastici. In-8, 98 p. av. 66 grav. hors texte.
- PFUHL (E.). — *Malerei und Zeichnung der Griechen*. Band I-II: Text (VIII-XVI-IV-918 p.); Band III: Verzeichnisse und Abbildungen (p. 919-981 et 361 p. de fig.). München, F. Bruckmann. In-4.
- Recueil de 134 dessus de portes Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Empire. Paris, A. Guérinet. In-4, 40 pl.
- REITLINGER (H.-S.). — *Old master drawings: a handbook for amateurs and collectors*. London, Constable (1922). In-8, x-188 p. av. 72 pl.
- REYNOLDS (E.-J.). — *Impressions of Dutch painters and painting*. Parts III et IV (60 p. av. 25 pl.). London, W.-H. Smith & son (1922). In-8.
- Meister des Rokoko: 8 farbige Wiedergaben nach Gemälden von Watteau, Boucher und Fragonard. Mit einer Einleitung von Richard GRAUL. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte ill.  
Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».
- Schattenschnitte aus Nordchina, herausg. und mit einer Einleitung versehen von Georg JACOB. Hannover, H. Lafaire. In-8, 31 pl. av. 32 p. de texte.
- SCHMUTZ (H.). — *Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance, Rund- und Kabinett-scheiben*. München, Riehn & Reusch. In-4, 15 p. et 7 p. de texte av. 80 p. de fig.  
Coll. « Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes ».
- Schöne Frauen in sechzig Meisterbildern. Eingeleitet von Alexander von GLEICHEN-RUSSWURM. Stuttgart, J. Hoffmann (1922). In-18, 64 p. av. 60 fig.  
Prototype de l'ouvrage: « Les plus beaux portraits de femmes » publié à Paris, chez Hachette (v. Bibliographie du semestre précédent).
- Der Sieg der Farbe. Lief. 5 (5 pl.). Charlottenburg, Photographische Gesellschaft. Gr. in-folio.
- SPARROW (W. Shaw). — *British sporting artists from Barlow to Herring*. Foreword by sir Theodor COOK. London, J. Lane (1922). In-8, xvii-249 p. av. 103 grav.
- TAGORE (Abanindranath). — *Sadanga, ou les six canons de la peinture historique*. Traduction d'Andrée KARPELÈS. Paris, éd. Bossard. In-18, 112 p. av. 14 planches.
- TOCH (M.). — *How to paint permanent pictures*. Greenwood, Scott. In-8, 106 p.
- Die Venus in der italienischen Malerei. (Einführung von Walter WEICHARDT). Dachau, Eichorn-Verlag (1922). In 4, 6 p. de texte av. 32 p. de fig.  
Coll. « Schatzkammer der Kunst », vol. I.
- Vom deutschen Herzen: Werke neuerer deutscher Maler. Königstein in Taunus et Leipzig, K.-R. Langewiesche (1922). In-8, 64 p. av. fig.  
Coll. « Die blauen Bücher ».
- WEINBERGER (M.). — *Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule*. Strassburg, J.-H.-E. Heitz (1921). In-8, 255 p. av. 29 pl.  
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- WERTH (L.). — *Quelques peintres*. Paris, éd. G. Crès & Cie. In-16, 214 p. av. 12 pl.

ZIMMERMANN (E.-H.). — Das Alt-Wiener Sittenbild. Wien, A. Schroll & Co. In-4, 120 p. av. 85 fig.

*Classement par artistes.*

LUCAS (E.-V.). — Edwin Austin Abbey, Royal academician: the record of his life and work. London, Methuen & Co (1921). 2 vol. in-4: 540 p. av. 200 grav.

Andreas und Oswald Achenbach: farbige Nachbildungen nach Werken der beiden Meister. Mit einer Einleitung von A. SPFCHT. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte ill.

Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».

STERLING (M.). — Die Entwicklung der Komposition in den Werken des Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Diss. Phil. Freiburg (Schweiz). Zürich, Aschmann & Scheller (1920). In-4, iv-64 p.

Il Bachiacca [Testo di M. TINTI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. introd.

« Piccola collezione d'arte ».

Hans Baldung Grien. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Mit einem Geleitwort von Alexander TROLL. Berlin, Dom-Verlag (1922). In-4, 12 pl. av. 4 p. de texte.

Coll. « Dom-Kunstgaben ».

SCHMITZ (H.). — Hans Baldung genannter Grien. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). In-8, 84 p. av. 94 fig. et 6 pl.

Coll. « Künstler-Monographien ».

BREDT (E.-W.). — Christian Bärmann: Märchen und Bilder. München, H. Schmidt. In-8, 75 p.

Coll. « Hugo Schmidts Kunstbreviere ».

Dora Baum: Scherenschnitte. Ravensburg, O. Maier. In-4, 8 pl.

Coll. « Silhouetten-Mappen ». Édité également en format in-8, av. 12 pl.

ZUCCHI (M.). — Della vita e delle opere di Claudio de Beaumont primo pittore di gabinetto del re di Sardegna (1694-1796). Torino, Bona (1921). In-8, 46 p. av. fig.

René Bech: Zeichnungen, Briefe, Bilder. Einleitung von Wilhelm HAUSNSTEIN und Hans HAUG. München, R. Piper & Co (1922). In-4, 86 p. av. 29 pl.

Giovanni Bellini: acht farbige Wiedergaben bedeutender Gemälde. Mit einer Einführung von Hans VOLLMER. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, 8 pl. av. 8 p. ill d'1 fig.

Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».

THORLACIUS-ÜSSING (V.). — Billedskæreren Claus Berg: en fremstilling af hans liv og virksomhed med særlig henblik paa nyere fund og undersøgelser. With an english summary, København, G.-E.-C. Gad (1922). In-4, 158 p. av. 66 fig. et 1 pl.

BINYON (L.). — The drawings and engravings of William Blake. London, Paris, New-York, The Studio (1922). In-4, ix-29 p. av. 3 portraits et 103 grav.

N° spécial du « Studio ».

Léon Bonnat: notice lue à l'Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, le 19 février 1923, par M. Antonin PERSONNAZ. Paris, imp. Lahure. In-8, 31 p. av. 1 pl.

SCHÜRMEYER (W.). — Hieronymus Bosch. München, R. Piper & Co. In-4, 71 p. av. 57 pl.

BODE (W. von). — Sandro Botticelli. Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, vii-231 p. av. fig.

Coll. « Die führenden Meister ».

SCHUBRING (P.). — Botticelli, der Maler des Frühlings. München, Delphin-Verlag (1922). In-8, 22 p. av. 34 grav. dans le texte et hors texte.

Coll. « Kleine Delphin-Bücher ».

VANZYPE (G.). — Henri de Brackeleer. Bruxelles et Paris, G. van Oest & C<sup>e</sup>. In-4, 113 p. av. 68 pl.

Pieter Bruegel: vierzehn Faksimiledrucke nach Zeichnungen und Aquarellen. Mit einer Einleitung von Kurt PFISTER. München, Verlag der Marées-Gesellschaft R. Piper & Co (1922). In-folio, 14 pl. av. 8 p. de texte.

Coll. « Ganymed », publ. de la « Marées-Gesellschaft ». — Édité également en français sous le titre: « Pierre Breughel: reproductions en fac-simile d'après les dessins aux (sic) Cabinets d'estampes de Berlin et de Dresde » (Paris, éd. G. Crès & C<sup>e</sup>) — et en anglais sous le titre: « Pieter Brueghel the Elder: fac-simile-reproductions after drawings in the printrooms of Berlin and Dresden ».

FRAENGER (W.). — Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort. Erlenbach-Zürich, München et Leipzig, E. Rentsch. Gr. in-8, 159 p. av. fig. et 33 pl.

« Die Komische Bibliothek ».

Edmond-X. Capp: Reflections, a second serie of drawings. Introd. by Laurence BINYON and W.-H. DAVIES. London, Cape (1922). In-4, 24 pl. av. introd.

MARANGONI (M.). — Il Caravaggio. Firenze, Battistelli. In-8, 58 p. av. 46 pl.

Carpaccio. [Testo di Pompeo MOLMENTI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 32 p. de texte.

« Piccola collezione d'arte ».

Vittore Carpaccio: acht farbige Wiedergaben seiner Gemälde. Mit einer Einführung von Hans VOLLMER. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, 8 p. av. 1 fig. et 8 pl.

Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».

SALMON (A.). — Cézanne. Paris, Stock, Delamain, Bourelleau & C<sup>e</sup>. In-24, 31 p. av. 16 pl.

Coll. « Les Contemporains ».

GLASER (C.). — Paul Cézanne. Leipzig, E.-A. Seemann. Pet. in-8, 12 p. de texte av. 20 p. de fig.

« Bibliothek der Kunstgeschichte ».

- DAUBLER (T.). — Chagall. Rome, éd. de Valori plastici (1922). In-8, 13 p. av. 32 pl.
- SENTENAC (P.). — Roland Chavenon. Paris, « Action ». In-16, 14 p. av. 15 pl.  
Coll. « L'Art d'aujourd'hui ».
- Daniel Chodowiecki: Von Berlin nach Danzig, eine Künstlerfahrt im Jahre 1773: 108 Lichtdrücke nach den Originalen in der staatl. Akademie der Künste in Berlin, mit erläuterndem Text und einer Einführung von Wolfgang von OETTINGEN. Leipzig, Insel-Verlag. In-4, 43 pl. av. 94 p. de texte.
- Ludovico Ciardi. [Testo di Guido BATTELLI]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 19 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte. »
- STEINBART (K.). — Die Tafelgemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam: Versuch einer kritischen Biographie und Beitrag zur holländischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Strassburg, J.-H.-Ed. Heitz (1921). Gr. in-8, VIII-164 p. av. 13 pl.  
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- Die Taunusreise, beschrieben und gezeichnet von Peter CORNELIUS und Christian XELLER. München, F. Hanfstaengl. Gr. in-8, 82 p. av. fig. et 8 pl.
- Lucas Cranach der Aeltere: Handzeichnungen. Herausg. von Kurt GLASER. München, D.-C. Recht (1922). In-4, 21 p. de texte av. album in-folio de 15 pl.  
Publ. de la « Gesellschaft für zeichnende Künste ».
- DERMÉE (P.). — Marguerite Crissay. Paris, « Action ». In-16, 12 p. av. 14 pl.  
Coll. « L'Art d'aujourd'hui ».
- LOOMIS (R. Sherman). — Honoré Daumier: appreciations of his life and works. New-York, Dutton & Co. In-8, 62 p. av. 49 pl.
- Honoré Daumier: appreciations of his life and works [by Duncan PHILLIPS, Frank Jewett MAYER jr., Guy PÈNE DU BOIS, Mahonri YOUNG]. New-York, E.-P. Dutton & Co (1922). In-8, x-61 p. av. 48 pl.
- Les Dessins de Degas, publiés par les soins de Henri RIVIÈRE. Fasc. 2 et 3 (chacune de 20 pl.) Paris, éd. Demotte. In-4.
- JANNEAU (G.). — Le Dessin de Delacroix. Paris, Bernheim jeune (1921). In-folio, 12 p. av. 10 pl.
- CIÉMENT-JANIN. — La Curieuse vie de Marcellin Desboutin, peintre, graveur et poète. Paris, H. Floury. Pet. in-4, IV-290 p. av. 95 fig. et 41 pl.
- Gustave Doré: Die Taten des Hercules. Erneut herausg. von Wilhelm FRÄNGER. Erlenbach-Zürich et Leipzig, E. Bentsch (1922). In-8, 47 pl.  
« Die Komische Bibliothek ».
- Ein Totentanz, nach Scherenschnitten von Walter Draesner. Mit Geleitwort von Max von Boehn. Berlin et Leipzig, B. Behr (1922). In-4, 22 pl. av. 9 p. de texte.
- Albrecht Dürer: Deutsche Landschaften. Königstein im Taunus et Leipzig, W. Andermann (1922). Gr. in-8, 15 p. av. fig.  
Coll. « Der Früchtekranz ».
- MITIUS (O.). — Dürers Schlosshof-Ansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg. Leipzig, K.-W. Hiersemann (1922). In-4, VII-35 p. av. 8 pl.
- PANOFSKY (E.). — Dürers Stellung zur Antike. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-4, 50 p. av. 34 fig.  
Coll. « Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Folge der Nachdrucke aus dem Jahrbuch für Kunstgeschichte ».
- PASTOR (W.). — Das Leben Albrecht Dürers. Leipzig, H. Haessel. In 8, VIII-399 p. av. 50 grav.
- Otto-H. Engel: farbige Wiedergaben nach acht Gemälden seiner Hand. Mit einer Einführung von Bruno SCHRADDER. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte.  
Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».
- LE ROY (G.). — James Ensor. Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie (1922). In-4, 204 p. av. fig. et 79 pl.
- PEISTER (K.). — Van Eyck. München, Delphin-Verlag (1922). Gr. in-8, 67 p. av. 64 p. de fig. et 1 pl.
- FEUERBACH (Anselm). — Briefe und Bilder. Herausg. von Otto FISCHER. Stuttgart, Strecker & Schröder (1922). In-4, v-73 p. av. 32 pl.
- GRAPPE (G.). — La Vie de J.-H. Fragonard. Paris, éd. G. Crès & Cie. In-16, 247 p. av. 8 pl.
- Piero della Francesca: achtundsechzig Tafeln, mit einführendem Text von Hans GRABER. Basel, B. Schwabe & Co (1922). In-4, 43 p. av. 68 pl.
- August Fritz. Aus dem Nachlass eines hessischen Wald- und Wildmalers. Herausg. von L. HICK. Neudamm, J. Neumann. In-folio, 28 pl. av. 4 p. de texte.
- UHDE-BERNAYS (H.). — Otto Frölicher: sein Leben und sein Werk. Basel, B. Schwabe & Co (1922). In-8, 79 p. av. 36 pl.
- Buonaventura Genelli: aus dem Leben eines Künstlers. Herausg. und eingeleitet von Ulrich CHRISTOFFEL. Berlin, Propyläen-Verlag (1922). In-4, 63 p. av. 24 pl.
- PÖSCHEL (E.). — Augusto Giacometti. Zürich, Rascher & Cie (1922). In-8, 80 p. av. 16 pl.
- Luca Giordano. [Testo di Aldo de RINALDIS]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. et 1 portrait av. 14 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- BENESCH (O.). — Luca Giordano. Wien, E. Hölzel & Co. Gr. in-8, 10 p. av. 1 fig. et 10 pl.  
Coll. « Handzeichnungen alter Meister ».



- FERRIGUTO (A.). — Il significato della « Tempesta » di Giorgione. Padova, Draghi. In-8, 27 p.
- MAYER (A.-L.). — Francisco de Goya. München, F. Bruckmann. In-4, XI-274 p. av. 261 p. de fig.
- Zwanzig Federzeichnungen von Urs Graf : Faksimiledrucke von Ernst Buri. Einleitung von Karl-Th. PARKER. Zürich, Orell Füssli (1922). In-folio, 20 pl. av. VIII p. d'introd.
- CONDE (M.-B.). — Lo que se sabe de la vida del Greco. Madrid, Jiménez-Frاند (1922). In-8, 120 p. av. 1 pl.
- COSSIO (M.-B.). — El Entierro del Conde de Orgaz [por el Greco]. Madrid, Jiménez-Frاند (1922). In-8, 108 p. av. 4 pl.
- MYNONA [Salome FRIEDLAENDER]. — George Grosz. Dresden, R. Kaemmerer (1922). Gr. in-8, 98 p. av. 37 grav.
- Coll. « Künstler der Gegenwart ».
- Matthias Grünewald : Handzeichnungen. Ergänzungs-Mappe (pl. XVIII-XXI av. 1 feuille de texte). München, O.-O.-C. Recht (1922). In-folio.
- Publ. de la « Gesellschaft für zeichnende Kunst ».
- ROLFS (W.). — Die Grünewald-Legende. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-4, VIII-162 p. av. fig. et 24 pl.
- Eduard von Grützner : eine Selbstbiographie. München, H. Schmidt (1922). In-8, 159 p. av. 136 fig.
- Coll. « Hugo Schmidts Kunstbreviere », série I.
- Francesco Guardi. [Testo di Gino DAMERINI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 16 p. de texte.
- « Piccola collezione d'arte ».
- COURTÈRES (E. des). — A. Guillaumin. Paris, H. Floury. In-4, XXIII-p. av. 1 pl. en double état.
- F. Hass. (Geleitwort von Michael Georg CONRAD). München, O.-W. Barth (1922). Gr. in-4, 7 pl. av. 4 p. de texte.
- LOOSLI (C.-A.). — Ferdinand Hodler : Leben, Werk und Nachlass. Band II (XII-227 p. av. fig. et 83 pl.). Bern, R. Suter & Co (1922). In-4.
- WIDNER (J.). — Les Hodler de la collection Russ-Young à Servières-Neuchâtel. Genève, éd. d'art Boissonnas. In-4, IV-41 p. av. 88 pl.
- E.-T.-A. Hoffmann : Sammlung grotesker Gestalten nach Darstellungen auf dem k. National-Theater in Berlin, gezeichnet und in Farben ausgeführt. Heft I (Berlin 1808). Die Herausgabe übernahm Leopold HIRSCHBERG. Berlin, A. Juncker (1922). In-4, 11 feuilles av. 3 grav. en couleurs.
- Hoffmann [von] Fallersleben : farbige Wiedergaben von acht Gemälden seiner Hand. Mit einer Einführung von Bruno SCHRADER. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte ill.
- Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».
- MINDE-POUET (G.). — Ludwig von Hoffmann : Wandgemälden im grossen Lesesaal der Deutschen Bücherei. Leipzig, Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei (1922). In-4, 9 p. av. 2 pl.
- Publ. d'étrennes pour 1919 et 1920 de la « Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei ».
- BLUM (A.). — Hogarth. Paris, F. Alcan (1922). In-8, 152 p. av. 16 pl.
- Coll. « Art et Esthétique ».
- Hans Holbein : Die Todesbilder und das Todesalphabet. Berlin, Amsler & Ruthardt (1922). In-4, 69 feuilles de fig. av. 5 p. de texte.
- Coll. « Bilderfolge von Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister in originalgetreuen Nachbildungen ».
- GANZ (P.). — Weihnachts-Darstellung Hans Holbeins des Jüngeren : die Flügel des Oberried-Altars in der Universitäts-Kapelle des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Augsburg, B. Filser (1922). In-4, 35 p. av. fig.
- Leopold Graf von Kalckreuth. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Mit einem Geleitwort von Alexander TROLL. Berlin, Dom-Verlag (1922). In-4, 12 pl. av. 4 p. de texte.
- Coll. « Dom-Kunstgaben ».
- ROSENHAGEN (H.). — Arthur Kampf. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). In-8, 120 p. av. 95 fig. et 12 pl.
- Coll. « Künstler-Monographien ».
- SCHAFFNER (P.). — Gottfried Keller als Maler. Stuttgart et Berlin, J.-G. Cotta'sche Buchh. Nachf. In-4, XII-258 p. av. 60 fig.
- Sammel-Album Heinrich Kley : alte und neue Zeichnungen. München, A. Langen. In-4, 128 p.
- LESSING (W.). — Wilhelm von Kobell. München, F. Bruckmann. In-4, VII-224 p. av. 105 fig.
- Alfred Kubin : Von verschiedenen Ebenen. Berlin, F. Gurlitt (1922). In-fol., 71 p. av. fig. et pl.
- Coll. « Malerbücher ».
- Alfred Kubin : Zeichnungen und Aquarelle. (Einleitung von Joachim FRIEDENTHAL). München, O.-C. Recht (1922). 6 planches in-folio, av. IV p. d'introd. in-4.
- Alfred Kubin : fünfzig Zeichnungen. München, A. Langen. In-4, 50 pl. av. V p. de texte.
- FONTAINE (M<sup>me</sup> L.). — Le Miniaturiste Francis Lainé (1721-1810). Montbéliard, par la Société d'émulation. In-8, 111 p. av. 22 planches.
- Wilhelm Leibl. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Mit einem Geleitwort von Gerhard KRÜGEL. Berlin, Do m

- Verlag (1922). In-4, 12 pl. av. 4 p. de texte.  
Coll. « Dom-Kunstgaben ».
- Wilhelm Leibl : acht farbige Wiedergaben. Mit einem Begleitwort von W. BAYERSDORFER. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte.  
Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».
- ROGER-MILÈS (L.). — Léonard de Vinci et les Jocondes. Paris, H. Floury. In-4, 117 p. av. fig. et 26 pl.
- DE TONI (G.-B.). — Le piante e gli animali de Leonardo da Vinci. Bologna, Zanichelli (1922). In-8, XVIII-283 p. av. fig.
- Bernardino Luini. [Testo di Giorgio NICODEMI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 23 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- Tietze (H.). — Domenico Martinelli und seine Tätigkeit in Oesterreich Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-4, 46 p. av. 29 fig.  
Coll. « Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Folge der Nachdrucke aus dem Jahrbuch für Kunstgeschichte ».
- SCHACHT (R.). — Henri Matisse. Dresden, R. Kaemmerer (1922). Gr. in-8, 82 p. av. 33 grav.  
Coll. « Künstler der Gegenwart ».
- HUISMAN (G.). — Memlinc. Paris, F. Alcan. In-8, 153 p. av. 16 pl.  
Coll. « Art et Esthétique ».
- Hans Memling : acht farbige Wiedergaben seiner Gemälde. Mit einer Einführung von Werner TEUFER. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 8 p. de texte ill. de 1 fig.  
Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen ».
- Adolf Menzel. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Mit einem Geleitwort von Otto RIEDRICK. Berlin, Dom- (1922). In-4, 12 pl. av. 4 p. de Verlag texte.  
Coll. « Dom-Kunstgaben ».
- BECKER (R.). — Adolph Menzel und seine schlesische Verwandtschaft. Mit der erstmaligen Abbildung einer Schulzeichnung und vier unveröffentlichten Briefen Menzels. Strassburg, J.-H.-Ed. Heitz (1921). In-8, 68 p. av. fig.  
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- Michelangelo pittore. [Testo di Aldo de RINALDIS]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1921). In-18, 48 p. de fig. av. 19 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- PANOFKY (E.). — Handzeichnungen Michelangelos. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de texte.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- Bartolomeo Montagna. [Testo di Roberto de SUAREZ]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 16 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- WILDENSTEIN (G.). — Un peintre de paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle : Louis Moreau. Paris, Les Beaux-Arts. In-4, 82 p. av. 100 pl.  
« Collection des Études et documents pour servir à l'histoire de l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle ».
- Moretto da Brescia. [Testo di C. NICODEMI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 15 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- STANGE (A.). — Lucas Moser und Hans Multscher. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte ».
- SCHMIDT (H.). — Jürgen Ovens; sein Leben und seine Werke : ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Kiel, Selbstverlag. (1922). In-4, IX-294 p. av. 60 pl.  
Coll. « Kunstgeschichtliche Forschungen », vol. I.
- OSBORN (M.). — Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag (1922). In-4, 246 p. av. fig. et pl.
- RAVÀ (A.). — G.-B. Piazzetta. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-8, 76 p. av. 138 pl.
- RAYNAL (M.). — Picasso. Paris, éd. G. Crès & C<sup>ie</sup>. In-4, 117 p. et 6 p. (non chiffrées), av. 101 pl.
- LECOMTE (G.). — Camille Pissarro. Paris, éd. Bernheim jeune (1922). In-4, 106 p. av. 36 pl.
- ROTHES (W.). — Rembrandt. München, Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst (1922). In-4, 48 p. av. 80 fig.  
Coll. « Die Kunst dem Volke ».
- FUSCA (F.). — Renoir. Paris, F. Rieder & C<sup>ie</sup>. In-8 carré, 63 p. av. 40 pl.  
Coll. « Maîtres de l'art moderne », publiée sous la direction de M. Tristan KLINGSOR, vol. I.
- RICHTER (Ludwig). — Lebenserinnerungen. Herausg. von Georg WEBERKNECHT. Stuttgart, R. Lutz (1922). In-8, 340 p.  
« Memoiren-Bibliothek ».
- Ercole de Roberti. [Testo di F. FILIPPINI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 16 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- Giulio Romano. [Testo di P. CARPI]. Firenze, Istituto di edizione artistica frat. Alinari (1922). In-18, 48 p. de fig. av. 19 p. de texte.  
« Piccola collezione d'arte ».
- SAPORI (F.). — Dante Gabriel Rossetti, pittore (1828-1882). Torino, Celanza (1921). In-24, 8 p. av. 32 pl.
- Philippo Otto Runge. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Mit einem Geleitwort von Paul SCHNEIDER. Berlin, Dom-Verlag (1922). In-4, 12 pl. av. 4 p. de texte.  
Coll. « Dom-Kunstgaben ».

Die drei Ruysdael (Salomon van Ruysdael, Jacob van Ruysdael, Jacob van Ruysdael II) : acht farbige Nachbildungen von Gemälden. Mit einem Begleitwort von Franz DÜLBERG. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-4, 8 pl. av. 12 p. de texte ill. de 1 fig.

Coll. « E.-A. Seemanns Künstlermappen. »

Nos artistes contemporains : Sassy. 20 planches hors texte accompagnées d'un avant-propos de M. Armand DAYOT et d'un texte biographique et critique de M. Emile CRÉMASY (S. l. n. nom d'éd.). In-8, 30 p. av. 3 fig. et 20 pl.

LRÖTE (A.). — Seurat. Rome, éd. de Valori plastici (1922). In-8, 14 p. av. 32 pl.

VENTURI (A.). — Luca Signorelli, interprete di Dante. Firenze, Le Monnier (1921). In-8, 37 p. av. 15 pl.

Norbert Schrödl : ein Künstlerleben in Sonnenschein. (Vorwort von Else SCHÖDL). Frankfurt a. Main, Englert & Schlosser (1922). In-4, xi-612 p. av. 18 pl.

Coll. « Frankfurter Lebensbilder. »

ZAHN (L.). — Moritz von Schwind. München, O.-G. Recht (1922). In-4, 49 p. av. 20 pl.

Paul Simmel-Album. Berlin, Eysler & Co. Gr. in-8, 64 p. av. grav.

CARRA (C.). — Soffici. Rome, éd. de Valori plastici (1922). In-8, 16 p. av. 32 pl.

Hans Thoma : hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz. Herausg. von Ludwig JUSTI. Berlin, D. Reimer (1922). In-folio, 18 p. av. 14 fig., 100 pl. av. 100 feuilles de notices.

« Amtliche Veröffentlichung der National-Galerie [zu Berlin]. »

Hans Thoma. Herausg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin. Heft 2, Mit einem Geleitwort von Otto WINTER (12 pl. av. 4 p. de texte). Berlin, Dom-Verlag (1922). In-4.

Coll. « Dom-Kunstgaben ». »

Hans Thoma : Im Geiste des Herrn (12 p. de fig.); Volkstümliches (12 p. de fig.). Leipzig, G. Wiegand (1922). 2 fasc. gr. in-8.

Hans Thoma : Deutsche Heimat in Bildern. Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt (1922). In-4, 64 pl. av. v p. de texte ill. de 1 fig.

BERCKEN (E. von der) et MAYER (A.-L.). — Jacopo Tintoretto. München, R. Piper & Co. 2 vol. in-4 : v-295 p. av. 1 pl.; 208-vi p. av. 212 fig.

HADELN (Detlev Fr. von). — Giacomo Tintoretto : Zeichnungen. Berlin, Paul Cassirer (1922). In-4, 58 p. av. 72 pl. et 72 feuilles de notices.

WALDMANN (E.). — Tizian. Berlin, Propyläen-Verlag (1922). In-4, 255 p. av. 110 fig.

Coll. « Die führenden Meister ». »

COQUIOT (G.). — Toulouse-Lautrec (Ins Deutsche übertragen von Carl EINSTEIN). Berlin, E. Wasmuth. In-4, 60 p. av. 49 pl.

COURIÈRES (E. des). — Van Dongen. Paris, H. Floury. In-8, xxix-p. av. 1 pl. en deux états.

COQUIOT (G.). — Vincent van Gogh, sa vie, son œuvre. Paris, Ollendorff. Pet. in-8, 336 p. av. 24 pl.

Paolo Veronese. [Testo di Eva TEA]. Firenze, Istituto di edizioni artistiche frat. Alinari (1922). In-8, 48 p. de fig. av. 19 p. de texte.

« Piccola collezione d'arte ». »

PAULI (G.). — Leonardo da Vinci. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.

« Bibliothek der Kunstgeschichte. »

GRAUTOFF (O.). — Wilhelm Wagner. München, Moderne Galerie Thannhauser (1922). Pet. in-8, 19 p. av. 24 pl.

GRAUTOFF (O.). — [Wilhelm] Wagner : Skizzenbuch. Berlin, F. Gurlitt (1922). In-4, 46 p. av. fig. et planches.

## VI. — GRAVURE. — ARTS DU LIVRE PHOTOGRAPHIE ET CINÉMATOGRAPHIE

Ausgabe der Weimar-Presse. I : 8 grafische Blätter Weimarer Künstler (8 pl. av. 1 feuille de texte). (Berlin, Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, 1922). In-4.

BACHHOFFER (L.). — Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister. München, K. Wolff (1922). In-4, 125 p. av. 69 grav. dans le texte et hors texte.

BRAUNGART (R.). — Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris. München, F. Hanfstaengl (1922). Gr. in-8, 101 p. av. 400 grav. dans le texte et hors texte.

Canticum canticorum. Editio archetypum anni circiter 1465 imitans. Berlin, Officina » Ganymedes » ; München, R. Piper & Co (1922). In-4, 17 p. de fig. av. 1 feuille de texte.

Coll. « Ganymed », éd. par la « Marées-Gesellschaft ». »

CLAUDIN (A.). — Histoire de l'imprimerie en France au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle. T. IV, publié, sous la direction de Léopold Delisle, par Paul LACOMBE (xvii-523 p. av. fig. et planches). Paris, Imp. Nationale (1914). In-folio.

COURBOIN (F.). — La Gravure en France, des origines à 1900. Paris, Delagrave. In-4, 258 p. av. 204 fig. et 8 planches.

COURBOIN (F.). — Histoire illustrée de la gravure en France. I : Des origines à 1660 (xxi-212 p. in-4, et album in-folio de 486 pl. av. 74 p. de texte). Paris, M. Le Garrec.

DODGSON (C.). — Contemporary English woodcuts. London, Duckworth (1922). In-4, 8 p. av. 27 pl.

DODGSON (C.). — French etching from Meryon to Lepère, being a lecture delivered to the Print Collector's Club on June 21st 1922. London, Print Collector's Club (1922). In-8, 28 p. av. 12 pl.



- Die Donaueschinger Passion Christi : 16 handkolorierte Holzschnitte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nach des Originalen des Handschriftes 424 der fürstlichen Hof-Bibliothek zu Donaueschingen, herausg. von Kurt PFISTER. München, Roland-Verlag A. Mundt (1922). In-4, 16 pl. av. 4 p. de texte.
- EINSTEIN (C.). — Die frühere japanische Holzschnitt. Berlin, E. Vasmuth. In-4, 24 p. av. 43 p. de fig.  
Coll. « Orbis pictus ».
- GEISBERG (M.). — Kupferstiche der Frühzeit. Strassburg, J.-H.-Ed. Heitz. Gr. in-8, 68 p. av. 19 pl.  
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- Gotische Holzschnitte, ausgewählt und eingeleitet von Curt GLASER. Berlin, Propyläen-Verlag. In-folio, 57 p. av. fig. et 55 pl.
- Das grosse Bilderbuch des Films. Herausg. vom Film-Kurier. (Geleitwort von Johannes BRANDT. Verantwort. für den redig. Text : Paul MEISSNER). Berlin, Film-Kurier (1922). In-4, 232 p. av. fig.
- Jahresgabe des Kreises graphischer Künstler und Sammler. (Vorwort von Hans WEIGERT). II Leipzig, A. Beyer (1922). In-folio, 10 pl. av. 4 p. d'introd.
- KURTH (J.). — Der chinesische Farbendruck. Nauen, C.-F. Schulz & Co (1922). In-4, VII-87 p. av. 12 fig. et 36 pl.  
Coll. « Ostasiatische Graphik ».
- KURTH (J.). — Die Primitiven des Japanholzschnitts in ausgewählten Blättern. Dresden, W. Jess (1922). In-8, 69 p. av. 42 pl. et 2 tableaux de signatures.
- LAM (S.). — Książka wynorna rzecz o estetyce druku. Warszawa, W. Lazarski (1922). In-4, 123 p. et 60 p. de reprodu.
- LOFENSTEIN (F.-E.). — Die Handzeichnungen der japanischer Holzschnittmeister. Plauen, O.-F. Schulz & Co (1922). In-4, VII-71 p. av. 32 pl.
- Meisterwerke englischer Schabkunst von 1757 bis 1833 : 100 Gravüren. Einleitender Text und ausführlicher Verzeichnis von Ulrich CHRISTOFFEL. München, F. Hanfstaengl (1922). In-folio, 100 pl. av. XIV p. de texte.
- J. B. Neumanns Bilderhefte. Heft 4-7 (p. 33-112 av. fig.). Berlin, Graphisches Kabinett J.-B. Neumann (1922-1923). In-4.
- Ornament-Schnitte. Herausg. nach Scherenschnitten von Hans Schäfer. München, G.-D.-W. Callwey (1922). In-4, 32 pl.
- PANSIER (P.). — Histoire du livre et de l'imprimerie à Avignon, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. T. I : XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (VI-207 p. av. planches) ; — t. II : XVI<sup>e</sup> siècle (190 p. av. planches) ; — t. III : pièces justificatives et tables (214 p.). Avignon, Aubanel frères (1922). In-8.
- [PROTAT (G.)]. — Assemblée des maîtres imprimeurs de France. Archéologie et moralités typographiques. Paris, s. n. d'éd. ; Mâcon, imp. Protat frères (1922). In-8, 16 p.
- Publication de la Société pour l'étude de la gravure française, à l'occasion du bi-centenaire de la mort de Watteau, Jean de Jullienne et les gravures de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle, par Émile DACIER et Albert VUAFLART. T. II (Historique, par Émile DACIER) (VIII-172 p. av. 30 fig. et 2 pl.) ; — t. III (catalogue, par Émile DACIER) (155 p. av. 4 fig.) ; — t. IV (planches, 316 grav. sur 237 feuillets). A Paris, pour les membres de la Société (1921-1922). In-folio.  
Le t. I (biographies) paraîtra ultérieurement.
- SCHROUBEK (R.). — Der Film : seine Herstellung, Verwendung und Bedeutung. Prag, Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse (1922). In-8, 22 p.  
« Sammlung gemeinnützlicher Vorträge ».
- Teutscher Kalender. (Ausgabe der Holzschnitten aus dem Deutschen Kalender, Augsburg 1490, bei Hanns Schönsperger ; mit einem Nachwort von Kurt PFISTER). München-Pasing, Roland-Verlag (1922). In-8, 40 p. av. fig.
- TITZTZE (H.). — Deutsche Graphik der Gegenwart. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). Pet. in-8, 12 p. av. 20 p. de fig.  
« Bibliothek der Kunstgeschichte. »
- WEIL (E.). — Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Bei in, Mauritius-Verlag (1922). In-4, 173 p. av. fig. et pl.
- ZOEGE VON MANTEUFFEL (K.). — Der deutsche Kupferstich von seinen Anfängen bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts. München, H. Schmidt (1922). Gr. in-8, 112 p. av. 80 fig.  
Coll. « Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen ».
- Classement par artistes.*
- BRAUNGART (R.). — August Benziger : sein Leben und sein Werk. München, F. Bruckmann (1922). In-4, 66 p. av. 92 pl.  
Édité également en anglais.
- SENTENAC (P.) et THUBERT (E. de). — Les quatre graveurs du Mans. [Honoré Broutelle, Gaspard-Maillol, R.-N. Rimbault, Pierre Téroüanne]. Paris, éd. de la Douce France (1922). In-8, 21 p. av. grav.
- NASSE (H.). — Jacques Callot. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, 78 p. av. 50 pl.  
Coll. « Meister der Graphik ».
- RICHARD (E.). — Trois graveurs ornaïs : les Godart d'Alençon, graveurs sur bois (1735-1864). Contribution à l'histoire de la gravure. Domfront, Hamonnet (1921). In-8, 56 p. av. fig.
- DELTEIL (Loys). — Le Peintre-graveur illustré (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles). T. XIV et XV : Francisco Goya. Paris, l'auteur, 2, rue des Beaux-Arts. 2 vol. in-4, non paginés, av. reproduction dans le texte de toutes les gravures de l'artiste et 1 planche.

Bruno Héroux : sein graphisches Werk bis Op. 501. Einführender Text von Egbert DELPY ; Verzeichnis, bearbeitet von Arthur LIEBSCH. Berlin, B. Bong (1922). Gr. in-8, 40 p. av. fig.

HIND (A.-M.). — Wenceslaus Holler and his views of London and Windsor in the seventeenth century. London, J. Lane (1922). In-8, 92 p. av. 64 pl.

Willy Jaeckel : Die Schöpfung. 60 Radierungen [Text von George Walter SOMMER]. (Berlin, F. Gurlitt, 1922). In-folio, 60 pl. av. 7 p. de texte.

SUCCO (E.). — Katsukawa Shunshō (Haruaki). Plauen, C.-F. Schulz & Co (1922). In-4, vii-143 p. av. 10 fig. et 45 pl.  
Coll. « Ostasiatische Graphik ».

KLINGER (J.). — 12 Klinger-Plakate. (Aufgestellt : Wien, M. Perles). In-4, 12 pl.

In memoriam Max Klinger [2 Zeichnungen von Horst-Schulze und Text von Graf von KALCKREUTH]. Leipzig, E.-A. Seemann (1922). In-folio, 2 p. av. 2 pl.

« Veröffentlichung der Werkstätten für Reproduktionstechniken an der staatl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig », 1.

Wilhelm Maxon : handbemalte Holzschnitte. Mit einer Einführung von Alexander HEILMEYER. München, C. Steinitz (1922). In-8, 8 pl. av. 2 feuilles de texte.

Erich Ockert : vier Bildnisradierungen. Vorwort von Heinar SCHILLING. Dresdner Verlag (1922). In-folio, 4 pl. av. 2 feuilles de texte.

Adriaen van Ostade : die Radierungen des Meisters in Originalgetreuen Nachbildungen, mit einer Einführung von Elfried BOCK. Berlin, Amsler & Ruthardt (1922). In-4, 50 pl. av. ix p. d'introd.

DELTEIL (L.). — Le Peintre-graveur illustré (xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles). T. XVI : Jean-François Raffaëlli. Paris, l'auteur, 2, rue des Beaux-Arts. In-4, non paginé, av. reprod. dans le texte de toutes les gravures de l'artiste et 1 pl.

Karl Ruckdeschel : Exlibris-Radierungen. (Vorwort von Richard BRAUNGART). München, R. Bisschoff (1922). In-4, 10 pl. av. 4 p. d'introd.

Martin Schongauer : Kupferstiche. 25 Hauptblätter des Meisters in originalgetreuen Handkupferdrucken. Berlin, Amsler & Ruthardt (1922). In-4, 25 pl. av. 2 p. de texte.

Coll. « Bilderfolgen vom Kupferstichen und Holzschnitten in originalgetreuen Nachbildungen ».

FRAENGER (W.). — Die Radierungen des Hercules Seghers : ein physiognomischer Versuch. Erlench-Zürich, München et Leipzig, E. Rentsch (1922). In-4, 96-32 p.

FRIEDLÄNDER (M.-J.). — Holzschnitte von Hans Weiditz. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft (1922). In-folio, 32 p. av. fig.

Imprimé pour les membres du « Deutscher Verein für Kunstwissenschaft » de Berlin.

Anton Wendling : Schnitte. (Geleitwort von Willi GEISSLER). Rudolstadt in Thüringen, Greifenverlag (1922). In-4, 10 pl. av. 1 feuille de texte.

Coll. « Kunst der Jugend ».

## VII. — NUMISMATIQUE. — HÉRALDIQUE SIGILLOGRAPHIE

Les Amis de la Médaille d'art, association sans but lucratif. Liste des membres au 31 décembre 1922. Liste des médailles éditées par la Société hollandaise-belge des Amis de la médaille d'art 1902-1919, et les Amis de la médaille d'art 1920-1922. Braine-l'Alleud, imp. R. Berger. In-8, 27 p.

Hors commerce.

BROWN (C.-J.). — The coins of India. Oxford University Press (1922). In-8, 120 p. av. 12 pl.

DIEUDONNÉ (A.). — Les Monnaies capétiennes ou royales françaises. 1<sup>re</sup> section : De Hugues Capet à la réforme de saint Louis (87 p. av. 18 pl.). Paris, éd. E. Leroux (1922). Gr. in-8.

HORN (O.). — Die Münzen und Medaillen aus der staatlichen Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-4, x-40 p. av. 24 pl.

PAUL (G.) et PAUL (P.). — Médailles d'Auvergne et du Velay. Préface de M. Auguste SOUCHON. Le Puy-en-Velay, Badion-Amand (1922). In-8, xi-147 p.

RENAULT (J.). — La Légion d'honneur. Limoges et Paris, Charles-Lavauzelle (1922). In-8, 152 p.

RIETSTAP (J.-B.). — Armorial général. Supplément (2<sup>e</sup> série). Fasc. 24, publié par V.-H. ROLAND (p. 290 à 336 et 1 à 4, avec armoiries). La Haye, M. Nijhoff (1922). In-8 à 2 col.

SCHOEN (G.-A.). — Catalogue descriptif des monnaies et médailles de Mulhouse. Mulhouse, imp. E. Meininger (1922). In-8, 143 p. av. fig. et planches.

UARNET (E.). — Etude des monnaies gauloises d'après des citations d'auteurs de l'antiquité. Mémoire lu au Congrès des Sociétés savantes tenu à Paris, à la Sorbonne, en mars 1921. Thonon-les-Bains, imp. Dubouloz (1922). In-8, 16 p.

## VIII. — ART APPLIQUÉ CURIOSITÉ

BARTET (G.). — Arts et métier du tapissier-décorateur. Paris, Garnier frères (1922). In-16, 410 p. av. 219 fig.

« Bibliothèque d'utilité pratique ».

BERLINER (R.) et BORCHARDT (P.). — Silberschmiedearbeiten aus Kurdistan. Berlin, D. Reimer (1922). In-folio, 31 p. av. 15 fig. et 20 pl.

BLACKER (J.-F.). — ABC of English salt-glaze stoneware from Dwight to Doulton. London (1922). In-8, 243 p. av. grav.

- Emil Block : Farbige bemalte Möbel. München, G.-D.-W. Callwey (1922). In-4, 10 pl. av. 1 feuille de texte.
- BRAUN (J.). — Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. Teil I : IX.-XII. Jahrhundert (XI p. de texte, 96 p. de fig. et 19 p.); — Teil II : XII. und XIII. Jahrhundert (XIII p. de texte, 96 p. de fig. et 17 p.). München, Riehn & Reusch (1922). In-4.  
Coll. « Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes ».
- Broderies chinoises, indiennes, toiles de Gênes et de Jouy. Paris, A. Guérinet. In-4, 32 pl.
- BURTON (W.). — Josiah Wedgwood and his pottery. London, Cassell (1922). In-8, XII-195 p. av. planches.
- CAPITÒ (G.). — Il carretto siciliano. Milano, Piantanida Valcarengli. In-8, 63 p. av. 15 pl.
- CESCINSKY (H.) et GRIBBLE (E.-R.). — Early English furniture and woodwork. London, Routledge (1922). 2 vol. in-8 : XVI-382 p. et VII-387 p. av. fig. et 2 pl.
- CLARK (Hartley). — Bokhara, Turkoman and Afghan rugs. London, J. Lane (1922). In-8, 130 p. av. fig. et 25 pl.
- CLOUZOT (H.). — André Metthey, décorateur et céramiste. Paris, A. Calavas. In-4, 8 p. av. 45 pl.
- Colbert Stickereien. Mulhouse, Société anonyme Th. Dillmont (1922). In-4, 10 p. av. 28 pl.  
« Bibliothek D. M. C. [Dollfus-Mieg et Cie] ». — Édité également en anglais.
- DÉCOR (Jeanne). — Comment orner la maison. Paris, France-Edition. In-16, 64 p. av. fig.
- Décorations égyptiennes [1<sup>re</sup> série] (12 pl.). [Paris, H. Ernst]. In-4.
- Décorations intérieures Directoire et Premier Empire. Paris, A. Guérinet. In-4, 55 pl.
- DELAYE (E.). — Les Anciens costumes des Alpes du Dauphiné. Préface de M. Hippolyte MÜLLER. Grenoble, l'auteur (1922). In-4, X-127 p. av. fig. et planches.
- ECCLES (H.) et RACKHAM (B.). — Analysed specimens of English porcelain. London, Victoria and Albert Museum (1922). In-8, 53 p. av. 16 pl.
- EVANS (J.). — Magical jewels of the Middle ages and the Renaissance particularly in England. London, Clarendon Press (1922). In-8, 264 p. av. 4 pl.
- FALKE (A. von) et SCHMITZ (H.). — Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Band III : Deutsche Möbel des Klassizismus, herausg. von Hermann SCHMITZ (XL-242 p. av. 460 fig.). Stuttgart, J. Hoffmann (1922). In-4.  
« Bauformen-Bibliothek ».
- FÉLICE (R. de). — French furniture and Louis XIV. Translated by F.-M. ATKINSON. London, Heinemann (1922). In-16, 148 p. av. 65 pl.  
Coll. « Little illustrated books on French furniture »
- FREMERSDORF (F.). — Römische Bildlampen. Unter besonderer Berücksichtigung einer neuentdeckten Mainzer Manufaktur : ein Beitrag zur Technik und Geschichte der frühkaiserzeitlichen Keramik. Bonn et Leipzig, K. Schroeder (1922). In-4, XVI-159 p. av. fig. et 3 pl.  
Coll. « Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas ».
- GIAFFERRI (P.-L. de). — L'Histoire du costume féminin français de l'an 1037 à l'an 1870. Paris, Nilsson. 10 fasc. in-4, chacun de 12 pl. av. 8 p. de texte.
- GROLIER (Ch. de). — Manuel de l'amateur de porcelaines : Manufactures françaises. Suivi du répertoire alphabétique et systématique de toutes les marques connues. Paris, A. Picard (1922). In-4, XVIII-299 p.
- HEUSER (F.). — Porzellan von Strassburg und Frankenthal im achtzehnten Jahrhundert. Neustadt an der Haardt, C. Liesenberg (1922). In-4, XV-313 p. av. 272 fig. et 1 planche de marques.
- HOLLOWAY (E. Stratton). — The practical book of furnishing the small houses and apartment. London (1922). In-8, 296 p. av. 214 gr. v.
- Intérieurs modernes : mobilier et décoration. Introduction par André FRÉCHET. Paris, Ch. Moreau. In-4, 32 pl. av. 4 p. d'introd.
- JAEGER (C.) et FRAUNBERGER (G.). — Kunstgläser : werktreue Schöpfungen aus alter und neuer Zeit. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft (1922). In-8, 295 p. av. 100 pl.
- JANNEAU (C.). — Au chevet de l'art moderne. Paris, F. Alcan. In-8, 156 p.  
Coll. « Art et Esthétique ».
- JONGE (C.-H. de). — Holländische Möbel und Raumkunst von 1650-1780. 's Gravenhage, M. Nijhoff (1922). In-8, XXII p. de texte et 434 p. de fig.
- KING (W.). — Chelsea porcelain. London, Benn (1922). In-8, 136 p. av. 69 pl.
- KLEIN (W.). — Gmündner Kunst. Band II : Das Zinngiesser-Handwerk in Gmünd, und Nachträgliches aus der Goldschmiede-Geschichte (VIII-63 p. av. 32 fig. et 23 marques). Stuttgart, Greiner & Pfeiffer (1922). In-4.
- KOCH (A.). — Das neue Kunsthandwerk in Deutschland und Oesterreich. Unter Berücksichtigung der Deutschen Gewerbeschau München 1922. Darmstadt, A. Koch. In-4, 97 p. av. 384 fig.
- Les Laques de Coromandel. Cinquante planches, publiées sous la direction et avec une introduction de E.-A. SÉCURY. Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio, 50 pl. av. 2 p. de texte.
- Meubles massifs Louis XVI et moderne. Paris, Ch. Moreau. In-4, 24 pl.



Möbelmalerei : Motive und Anregungen zu bemalten Bauernmöbeln, von Arthur Schulze. München, G.-D.-W. Callwey (1922). In-4, 10 pl.

PAZAUREK (G.-E.). — Die Tapete : Beiträge zu ihrer Geschichte und ästhetischen Wirkung. Stuttgart, W. Hädecke (1922). Gr. in-8, 87 p. av. fig.

PELKA (O.). — Alt-Meissen. Leipzig, Schmidt & Günther. In-8, 205 p. av. fig. et pl.

PELKA (O.). — Japanische Töpferkunst. Leipzig, Schmidt & Günther (1922). In-8, 143 p. av. planches.

Les Pochoirs modernes des ateliers E. Sevelinge. Paris, 28 et 32, rue Muller. In-8, 30 pl. av. 4 p. de texte.

POULSEN (F.). — Möbelkunstens historie. København, Gyldendal (1918-1922). 2 vol. in-8 : 105[-ix] p. av. 140 fig., et [v-] 103 p. av. 97 fig.

Punti a giorno su tela. I serie (65 p. av. pl.). Mulhouse, Th. de Dillmont (1922). In-8.  
« Biblioteca D. M. C. [Dollfus-Mieg & Cie] ».

QUIRIELLE (R. de). — La Faïence de Moulins : son histoire, ses phases, ses particularités caractéristiques, sa classification. Moulins, Crépín-Leblond (1922). In-8, 147 p. av. 48 pl.

RAYMOND (A.). — Altürkische Keramik in Kleinasien und Konstantinopel. Mit einer Einführung und erläuternden Beschreibungen von Karl WUTZINGER. München, F. Bruckmann (1922). In-folio, 28 p. av. 40 pl.

RÉAL (D.). — Les Batiks de Java. Paris, A. Calavas. In-4, 46 pl. av. 7 p. (non chiffrées) d'introd.

Ricami Colbert. Mulhouse, Th. de Dillmont (1922). In-4, 10 p. av. 28 pl.  
« Biblioteca D. M. C. [Dollfus-Mieg & Cie] ».

RIKE (R.-M.) et PRITZEL (Lotte). — Puppen. München, Hyperionverlag (1922). In-4, 19 p. av. 16 pl.

ROCHOMANSKI (L.-W.). — Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst. Wien, Burgverlag (1922). Gr. in-8, 101 p. av. 93 fig.

RUMPF (F.) et ERICH (O.-A.). — Spielzeug der Völker. Nebst Vorwort von Peter JESSEN. Lief. I (20 pl.). Berlin, W. Weise (1922). In-4.  
L'ouvrage comprendra 3 livraisons semblables.

SARRE (F.). — Islamische Bucheinbände. Berlin, Scarabaeus-Verlag. Gr. in-4, 167 p. av. 4 fig. et 36 pl.  
Coll. « Buchkunst des Orients », vol. I.

SYMONDS (R.-W.). — Old English walnut and lacquer furniture. London, Jenkins (1922). In-8, 176 p. av. 40 pl.

Tapis de la Chine, soieries et velours orientaux. Paris, A. Guérinet. In-4, 28 pl.

La Tapisserie gothique. Fasc. II (25 pl.). Paris, éd. Demotte. In-folio.

TIPPING (H. Avray). — English furniture of the Cabriole period. London, Cape (1922). In-8, VIII-79 p. av. 32 pl.

TOWNSEND (W.-G.-Paulson). — Modern decorative art in England. London, B.-T. Batsford (1922). In-8, 150 p. av. fig. et planches.

UNGERER (A.) et UNGERER (T.). — L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Avec une préface par Camille FLAMMARION. Strasbourg, Imp. alsacienne (1922). Gr. in-folio, 152 p. av. fig. et planches.

WÜRTENBERGER (E.). — Das lineare Zeichnen als Grundlage der Ausbildung im Kunsthandwerk. Vortrag gehalten am 9. Januar 1922 im Kunstgewerbemuseum Zürich. (Zürich, Graphische Werkstätten der Gewerbeschule). In-8, 15 p.

#### IX. — MUSÉES. — COLLECTIONS EXPOSITIONS

Die Galerien Europas : 1000 Abbildungen der bedeutendsten Werke. München, F. Hanfstaengl (1922). Gr. in-8, 302 p. av. fig. et 9 pl. en couleurs.

*Allemagne.*

Deutsche Galerien. (Auswahl und Text von Georg Jacob WOLF). München, C. Gerber (1922). Gr. in-8, 95 p. av. fig.  
Coll. « Deutsche Bilder ».

BODE (W. von). — Fünfzig Jahre Museumsarbeit. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). In-8, IV-68 p. av. planches.

Führer durch die staatlichen Museen zu Berlin. Vorgeschichtliche Abteilung. Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (1922). Pet. in-8, 53 p. av. 16 pl.

Staatliche Museen zu Berlin. Milet. Band I, Heft 6 : Der Nordmarkt und der Hafen an der Löwenbucht, von Armin von GERKAN. Mit epigraphischem Beitrag von Albert REHM (VI-107 p. av. 98 fig. et 28 pl.). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger W. de Gruyter & Co (1922). In-folio.

SACHS (C.). — Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin : beschreibender Katalog. Berlin, J. Bard (1922). In-4, VIII p. et 384 col. av. 34 fig. et 30 pl.

Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. I : Deutsche; Nr. 1-142 (14 pl. av. 142 fig.); — II : Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts; Nr. 43-65 (25 pl.). Herausg. von Eduard FLECHSIG. Frankfurt am Main, Voigtländer-Tetzner (1920-1922). In-folio.

Die staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Band I : Italienische, spanische und französische Meister (127 p. av. 55 fig.). Berlin et Leipzig, Wertbuchhandel (1922). In-16.

Coll. « Taschenbücher der Kunst », série I  
« Deutsche Gemäldegalerien. »

- SCHAAL (H.). — Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen. Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4, 80-vi p. av. 31 fig. et 60 pl.
- BÖRGER (H.). — Die antiken Münzen und die Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg: Führer und Verzeichnis der Schausammlung. Teil I: Bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts (145 p. av. 10 pl.). Hamburg, G. Petermann (1922). Gr. in-8.
- LOHMEYER (K.). — Verzeichnis der im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg ausgestellten Werke von Bernard Fries 1820-1879 (Heidelberg, Weiss). In-8, 13 p. av. 5 pl.
- Bilder der Kölnerschule von 1350-1535: 20 Kupfertiefdrucke nach den Originalen in Wallraf-Richartz-Museum in Köln am Rhein. Begleitwort von Josef POPP. Köln, P. Gehly. 20 pl. de format carte postale av. 16 p. de texte.
- Museum für ostasiatische Kunst Köln. Band I: Die chinesische Steinplastik, von Alfred SALMONY. (Vorwort von Frieda FISCHER-WIERN-SZOWSKI). Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft (1922). In-4.
- HANFSTAENGL (E.). — Meisterwerke der neuen Pinakothek, Staatsgalerie und Schackgalerie in München. München, F. Hanfstaengl (1922). Gr. in-8, 334 p. av. 310 fig.  
Coll. « Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas ».
- Bilder-Aquarelle und Zeichnungen Rohlfs, Nauen, Feininger, Heckel, Nolde im städtischen Museum München-Gladbach. (Vorwort von Ludwig JUSTI; Dem Altmeister Christian Rohlfs, von Max CREUTZ) (München-Gladbach, Weiss & Zimmer, 1922). In-8, 21 p. av. 14 pl.
- WILM (H.). — Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München, Holbein-Verlag (1922). Gr. in-8, 46 p. av. 112 pl.
- VOLBACH (W.-F.). — Die mittelalterlichen Bildwerke der Sammlung Benario. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. In-4, 15 p. av. 40 pl.  
Coll. « Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz ».
- VOLBACH (W.-F.). — Die Sammlung Silten. Mit einem Vorwort von Wilhelm von BODE. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. In-4, 80 p. av. pl.  
Coll. « Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz », vol. I.
- Münchner Malerei von 1850-1880: Ausstellung der Galerie Heinemann, München 1922. Einleitung von G.-J. WOLF; Katalog von Ad. FEULNER (München, Galerie Heinemann, 1922). In-8, 52 p. de texte av. 20 pl.
- Autriche.
- LUCKEN (G. von). — Griechische Vasen in Wien. Wien, E. Hölzel & Co (1922). In-8, 16 p. av. 10 pl.  
Coll. « Oesterreichische Kunstbücher ».
- GLÜCK (G.). — Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Wien, A. Schroll & Co (1922). Gr. in-8, 64 p. av. 160 pl.
- Kunsthistorisches Museum. 24 Kupfertiefdrucke, mit Geleitwort von Gustav GLÜCK (24 pl. av. 5 p. de texte). Wien, Wolfrum (1922). In-4.  
Coll. « Berühmte Gemälde in Wiener Galerien », vol. I.
- Die fürstlich Liechtensteinsche Bildergalerie. 24 Kupfertiefdrucke mit Geleitwort von Gustav GLÜCK. Wien, Wolfrum. In-4, 24 pl. av. VII p. de texte.  
Coll. « Berühmte Gemälde in Wiener Galerien. »
- MEDER (J.). — Albertina-Facsimile. Handzeichnungen deutscher Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts. Wien, A. Schroll & Co (1922). In-folio, 18 p. av. 40 planches.
- Die Gobelins des Wiener kaiserlichen Hofes. (Die Wiener Gobelinsammlung, von Hermann SCHMITZ; Die Gobelins nach Boucher und das « Meuble rose » in der Wiener Hofburg, von Edmund-Wilhelm BRAUN). Wien, Krystall-Verlag (1922). In-4.  
Édité également en français sous le titre: « Les Tapisseries de la Cour impériale de Vienne » (même éditeur).
- BUBERL (P.). — Die griechisch-ägyptische Mumienbildnisse der Sammlung Th. Graf. Wien, Krystall-Verlag (1922). In-4, 63 p. av. 49 pl.
- Gläser des Klassizismus, der Empire- und Biedermeierzeit: Ausstellung im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie; Beschreibender Katalog, von Hermann TRENKWALD. Wien, A. Schroll & Co (1922). In-8, xxx-350 p. av. 39 pl.
- Belgique.
- SCHENK ZU SCHWEINSBERG (E.). — Die Illustrationen der Chronik von Flandern (Handschrift Nr. 437) der Stadtbibliothek zu Brügge und ihr Verhältnis zu Hans Memling. Strassburg, J.-H.-Ed. Heitz (1922). Gr. in-8, 77 p. av. 8 pl.  
Coll. « Studien zu deutschen Kunstgeschichte ».
- DEVIGNE (Marguerite). — La Galerie de sculpture du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique: notice historique. Bruxelles, Soc. anonyme M. Weissenbruch. In-16, 28 p. av. 4 planches.
- Danemark.
- Greek and latin illuminated manuscripts X-XIII centuries in Danish collections. London (1921). In-folio [iv.] 51 p. av. 64 pl.
- Espagne.
- MAYER (A.-L.). — Meisterwerke der Gemäldesammlung des Prado in Madrid. München, F. Hanfstaengl (1922). Gr. in-8, 342 p. av. 318 fig.  
Coll. « Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas ».

*États-Unis d'Amérique.*

Metropolitan Museum of art, New-York. Shapes of Greek vases. New-York, Metropolitan Museum of art (1922). In-8, 34 p. av. 104 fig.

Metropolitan Museum of art. Egyptian Expedition 1918-20 (40 p. av. 47 fig.); — 1920-21 (61 p. av. 73 fig.); — 1921-22 (56 p. av. 71 pl.). New-York, Metropolitan Museum (1920-1922). 3 vol. in-8.

The Metropolitan Museum of art. Loan exhibition of the arts of the Italian Renaissance. New-York, MCMXXIII, May 7 to September 9. In-8, 39 p. av. 48 grav. hors texte.

MEYER-RIEFSTAHL (R.). — The Parish-Watson collection of Mohammedian potteries. New-York, E. Weyhe. In-folio, feuillets chiffrés A-P, plus 259 p. av. fig. et 95 grav. hors texte.

*France.*

Corpus vasorum antiquorum. France : Musée du Louvre, par E. POTTIER. Fasc. I (64 p. à 2 col. et 48 pl.). Paris, Ed. Champion. In-4.

POTTIER (E.). — Vases antiques du Louvre. Ouvrage publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (fondation Dourlans). 3<sup>e</sup> série. Salle G : Style attique à figures rouges (142 p. av. 145 fig. et 42 pl.). Paris, Hachette. In-4.

PRUDENT (H.). — Les Dessins d'architecture au Musée du Louvre. 2<sup>e</sup> vol. : École française (40 pl. av. xi p. de texte). Paris, Ch. Massin. In-4.

Musée du Louvre. Les Dessins de Claude Gellée dit le Lorrain, par Louis DEMONTS. Paris, éd. A. Morancé. In-8, 48 p. av. 56 pl.  
Coll. « Documents d'art ».

Musée national du Louvre. Catalogue des dessins de Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682). Exposition de janvier à juin 1923. [Préface par Louis DEMONTS]. Paris, Musées nationaux, palais du Louvre. In-16, 84 p.

Musée national du Louvre. Extrait illustré du catalogue général de la Chalcographie du Louvre : gravures de reproduction et gravures originales. Paris, Musées nationaux, palais du Louvre (1922). In-16, xxxiv-54 p. av. fig.

La Société des Amis du Louvre; ses dons au Musée 1897-1922. [Préface de Raymond KOECHLIN]. Paris, éd. A. Morancé. In-8, 52 p. av. 48 pl.

Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue général. I : La Pierre, le Marbre et l'Albâtre, par Edmond HARAUCOURT et François de MONTREMY. Paris, Musées nationaux, palais du Louvre (1922). In-16, 165 p. av. 32 planches.

Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits de la collection des Mélanges Colbert, par P.-M. BONDOIS. T. II (nos 344-424 et table) (322 p.). Paris, éd. E. Leroux. Gr. in-8.

MAGNIN (Jeanne). — Un cabinet d'amateur parisien en 1922. Collection Maurice Magnin.

[I: Peintures et dessins de l'école française; sculptures]. (469 p. av. 122 pl.). (S. n. d'éd.; Dijon, imp. Darantière). In-4.

Non mis dans le commerce.

Exposition Le Nain : Louis Le Nain (1593-1684), Mathieu Le Nain (1607-1677), au profit de l'Œuvre de la préservation contre la tuberculose à Reims. Ouverte du 15 au 30 janvier 1923. Galerie Louis Sambon, 61, avenue Victor-Emmanuel III, Paris. [Avant-propos par Paul JAMOT]. In-16, 30 p. av. 10 pl.

La Musique et la Danse : Exposition organisée sous la présidence de M<sup>me</sup> la duchesse d'Uzès, née Mortemart, au bénéfice de l'Œuvre des Bons Enfants (veuves et orphelins de la guerre) et de l'Union des Arts, fondation Rachel Boyer, en l'hôtel de M. Jean Charpentier, 76, faubourg Saint-Honoré. Paris, janvier 1923. In-8 all., 44 p.

Châteaux, jardins, églises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Exposition d'architecture française, organisée par le Service des Monuments historiques au Pavillon de Marsan du 8 janvier au 4 février 1923. [Avant-propos par Louis HAUTECŒUR]. Vendôme, imp. Launay & fils. In-8, 90 p., dont 15 p. de fig.

Première exposition d'art décoratif contemporain organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs, 17 février-25 mars 1923. Pet. in-8, 6 p.

Congrès des bibliothécaires et bibliophiles : Le Livre français, des origines à la fin du Second Empire : exposition au Pavillon de Marsan, 4 au 30 avril 1923. [Paris,] éd. A. Morancé. Pet. in-8, 115 p. av. 32 planches.

Musée Galliera. Exposition de cartons modernes pour la tapisserie de basse-lisse. Section d'enseignement. Avril-mai 1923. In-8, 12 p.

Exposition de l'œuvre de Henri Eustache : aquarelles et dessins. Palais de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, quai Malaquais, 7 mai-6 juin 1923. In-8 all., 24 pl.

Exposition de l'art belge ancien et moderne, sous le haut patronage de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges, de M. le Président de la République et de M<sup>me</sup> Alexandre Millerand, organisée par M. Léonce Bénédict, conservateur du Musée National du Luxembourg, sous les auspices des gouvernements français et belges avec le concours du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, au Musée du Jeu de Paume à Paris, du 10 mai [11 mai] au 10 juillet 1923. Bruxelles et Paris, G. van Oest & C<sup>ie</sup>. Pet. in-4, 60 p. av. 40 planches.

En supplément : « Exposition d'art belge ancien et moderne, Paris 1923, section moderne : notes » (par Maurice SULZBERGER) (pet. in-8 carré, 8 p.).

La Maison des maîtres graveurs contemporains. La Gravure belge depuis 50 ans : exposition au profit de la Solidarité française, du 18 mai au 15 juin 1923. [Préface par Paul FIÉRENS]. Paris, 30 et 32, rue de Fleurus. In-18, 26 p. av. 5 grav. hors texte.



- Salon des Tuileries. Paris [15 mai-10 juillet] 1923. In-16 carré, 63 p.  
Catalogue de la 1<sup>re</sup> exposition de ce groupement nouveau.
- Exposition de la Venerie française et des trophées, sous le patronage de la Société de Venerie, au profit de l'Assistance d'aide aux Veuves des militaires de la Grande Guerre, 17 mai-30 juin. Pavillon de Marsan. [Préface par Ed. Guy comte du PASSAGE]. In-16, XII-64 p. av. 14 grav. hors texte.
- Association franco-américaine d'expositions de peinture et de sculpture. Exposition d'art américain : œuvres de John S. Sargent, R. A., Dodge Macknight, Winslow Homer, Paul Manship, au profit de l'Union des Femmes de France (Croix-Rouge française). Paris, du 18 mai au 25 juin 1923, en l'hôtel de la Chambre syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts, 18, rue de la Ville-l'Evêque. [Introduction en anglais et en français par Royal CORTISSOZ]. In-8, 48 p. av. fig.
- Ville de Paris. Exposition Daumier et Gavarni. Maison de Victor-Hugo, 6, place des Vosges, mai-juin-juillet 1923. In-16, IV-51 p. av. 2 pl.
- Californian Palace of the Legion of Honour, San Francisco, Fondation Adolph et Alma de Bretteville-Spreckels, Musée d'art franco-américain. Exposition à Paris au Palais de la Légion d'Honneur du 6 juin au 12 juillet 1923, [Préface par H. TIRMAN]. In-8, 15 p. av. 3 pl.
- NICOLLE (M.). — Critique d'art ancien et moderne. Première série : Musées de province. Avec une lettre-préface d'Émile HUMBLLOT. Paris, Perrin & C<sup>ie</sup>. In-16, XIX-293 p.
- Inauguration de l'installation du Musée d'Albi et de la galerie H. de Toulouse-Lautrec au palais de la Berbie, 30 juillet 1922. Discours de MM. Charles BALLET, Maurice JOYANT et Léon BÉRARD, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Introduction de Charles GÉNIAUX. Musée d'Albi (1922). In-8, 28 p. av. 1 planche.
- Bibliothèque de la Ville de Lyon : Documents paléographiques, typographiques, iconographiques, publiés sous la direction de R. CANTINELLI, conservateur. N° 1 (20 p. et 1 p. non chiffrée, av. grav. dans le texte et hors texte et 4 pl., sous couv.). Lyon, avril MCMXXIII, aux dépens des « Amis de la Bibliothèque de Lyon ». In-4.
- Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et annoté des peintures et sculptures, par M. Louis BERTHONNIER. Toulouse, Ed. Privat. In-8, XI-241 p. av. 48 pl.
- VITRY (P.). — Le Musée d'Orléans. Paris, H. Laurens. In-18, 64 p. av. 48 fig.  
Coll. « Memoranda : Collections publiques de France ».
- Catalogue des Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Alaoui, 2<sup>e</sup> supplément, 3<sup>e</sup> fasc. (A-H par M. A. MERLIN ; I-N, par MM. A. MERLIN et R. LANTIER) (p. 327-388). Paris, éd. E. Leroux (1922). In-8.  
« Description de l'Afrique du Nord, entreprise par ordre de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. »
- PARMENTIER (H.). — Les Sculptures chames au Musée de Tourane. Paris et Bruxelles, G. van Oest & C<sup>ie</sup>. In-4, 87 p. av. 30 pl.  
Coll. « Ars asiatica ».
- Exposition coloniale de Marseille 1922. Palais de Marseille et de la Provence. Catalogue illustré de la section mobilier et céramique d'art provençal. Notices de M. Maurice GODFREY ; préface de G. ARNAUD d'AGNEL. Antibes, Imp. des Alpes (1922). Gr. in-8, IV-58 p. av. 30 pl.
- Grande-Bretagne.  
Facsimiles of Egyptian hieratic papyri in the British Museum, with descriptions, summaries of contents, etc., by E.-A. WALLIS BUDGE. Series II (51 p. av. 128 pl.). London, British Museum. In-8.
- British Museum. An index of chinese artists represented by the sub-department of oriental prints and drawings in the British Museum. London, British Museum (1922). In-8, XII-112 p.
- PEERS (Mrs. C.-R.). — The early Northern painters : studies in the National Gallery. London, Medici Society (1922). In-4, XII-214 p. av. 25 pl.
- Indian drawings : twelve Mogul paintings of the school of Humāyūn (16th century) illustrating the romance of Amir Amzah. Text by C. STANLEY CLARKE. London, Victoria and Albert Museum (1921). In-4, 12 pl. av. 4 p. de texte.
- Indian drawings : thirty Mogul paintings of the school of Jahāngir (17th century) and four panels of calligraphy in the Wantage bequest. Text by C. STANLEY CLARKE. London, Victoria and Albert Museum (1922). In-4, 30 pl. av. 4 p. de texte.
- Victoria and Albert Museum. Catalogue of textiles from burying grounds in Egypt. Vol. III : Coptic period, by A.-F. KENDRICK (VII-107 p. av. 33 pl.). London, Victoria and Albert Museum (1922). In-4.
- BUTTERFIELD (L.-P.). — Floral forms in historic design, mainly from objects in the Victoria and Albert Museum, but including examples from designs by William Morris. Preface by W.-G. Paulson TOWNSEND. London, B.-T. Batsford (1922). In-8, av. album de 18 pl.
- WARD (W.-H.). — Cylinders and others ancient oriental seals in the library of J. Pierpont Morgan. London, Humphrey Milford (1922). In-4, 127 p.
- The Weber collection. Vol. I : Greek coins, Auriol find class; Hispania-Gallia; Britannia, Italy and Sicily, by L. FORRER (XVI-377 p. av. 3 fig. et 69 planches). London, Spink & son (1922). In-4.

*Hollande.*

BECKER (F.). — Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag. Leipzig, B. Tauschnitz. In-folio, 13 p. av. 50 pl.

*Italie.*

SALMI (M.). — Catalogo della pinacoteca comunale di Arezzo. Città di Castello, tip. Leonardoda Vinci (1921). In-16, 102 p. av. 12 pl.

Catalogo del museo Chiossone. Genova, tip. Sordomuti (1922). In-8, 48 p.

Elenco dei principali dipinti (R. Galleria Palatina, Firenze). Firenze, tip. Giannini (1922). In-16, 15 p. av. 64 pl.

GIGLIOLI (O.-H.). — The drawings of the Royal Gallery of the Uffizi in Florence. Florence, L.-J. Olschki (1922). Gr. in-8, 55 p. av. fig.

La Galleria d'arte moderna di Milano. Catalogo della opere di scultura, di Guido MARANGONI. Bergamo, Istituto ital. d'arte grafiche. In-32, 106 p. av. 70 fig.

Catalogo illustrato della Galleria nazionale d'arte moderna in Roma, di Arduino COLASANTI. Milano, Bestetti & Tumminelli. In-8, 216 p. av. 32 pl.

Catalogo di oggetti d'arte e di storia restituiti dall' Austria-Ungheria (Museo Poldi-Pezzoli, Milano, marzo 1922). Milano, frat. Treves (1922). In-16, 59 p. av. 16 pl.

MODIGLIANI (E.). — Ministero della pubblica istruzione. Catalogo della mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall' Austria-Ungheria, Roma, 2, palazzo Venezia. [Intr. di A. COLASANTI]. Roma, Alfieri & Lacroix. In-16, 100 p. av. 20 pl.

SAPORI (F.). — L'arte mondiale alla XIII<sup>e</sup> Esposizione di Venezia. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-4, 356 p. av. 392 grav.

*Suède.*

LUGN (P.). — Ausgewählte Denkmäler aus ägyptischen Sammlungen in Schweden. Leipzig, J.-C. Hinrichs (1922). In-4, VIII-38 p. av. 25 pl.

*Suisse.*

Ville de Genève; Musée d'art et d'histoire. Plans et renseignements pratiques. Genève, imp. A. Kundig (1922). In-8, 24 p. av. fig.

Ville de Genève; Musée d'art et d'histoire. Choix de monuments de l'art antique, par W. DEONNA. Genève, imp. Atar (1923). In-8, 48 pl.

Ville de Genève; Musée d'art et d'histoire. Moulages de l'art antique au Musée Rath, par W. DEONNA. Genève (1922). In-8, 56 p.

Das Tischgeschirr in alter und neuer Zeit: Ausstellung Gewerbemuseum Basel. 15. Oktober bis 12. November 1922. (Einführung von H. KIENZLE). (Basel, E. Birkhäuser & Co). In-8, 17 p.

## X. — MUSIQUE. — THÉÂTRE

ARAGON (H.). — Les Danses de la Provence et du Roussillon. Perpignan, éd. du Coq catalan; Barrière & C<sup>ie</sup> (1922). In-16, xv-134 p.

BAYER (J.). — Manuel de pédagogie musicale pratique. II (xvi-114 p.). Paris, Leduc (1922). In-8.

CORADINI (F.). — L'Archivio musicale del Duomo di Arezzo nel secolo XVI. Arezzo, tip. Aretina (1922). In-8, 51 p.

DE ANGELIS (A.). — L'Italia musicale d'oggi: dizionario dei musicisti (compositori, direttori d'orchestra, concertisti, cantanti, scrittori musicali, librettisti; ecc.). Roma, casa ed. Ausonia (1922). In-16, 800 p. av. fig.

Une famille de musiciens: mémoires de la fille de Pauline Viardot, recueillis par Louis HÉRITTE DE LA TOUR. Paris, Stock, Delamain, Boutelleau & C<sup>ie</sup>. In-16, xi-166 p. av. 12 pl.

Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des staatlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin 1822-1922. (Herausgeber: Max SCHIPKE; Vorwort von Hermann KRETZSCHMAR). Berlin-Charlottenburg, Anstaltsleitung (1922). Gr. in-8, 64 p. av. 1 pl.

GRÉTRY (A.-E.-M.). Réflexions d'un solitaire. Manuscrit inédit, publié par les soins de la Commission pour la publication des œuvres des anciens musiciens belges, avec une introduction et des notes par Lucien SOLVAY et Ernest CLOSSON. Bruxelles et Paris, G. van Oest & C<sup>ie</sup> (1921-1922). 4 vol. in-8: xviii-263 p. av. 1 pl.; 307 p. av. 1 pl.; 389 p. av. 1 pl.; 438 p. av. 1 pl.

HÖWER (O.). — Javanische Schattenspiele. Leipzig, W. Goldmann. Gr. in-8, 12 p. av. 23 pl.

HYARD (E.). — Instrumentation et orchestration; nouvelles ressources du quatuor à cordes. Paris, Rondanez (1922). In-4, 36 p.

KREHL (S.). — Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre. Teil II: Harmonielehre (Tonalitätslehre) (316 p.). Berlin et Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (1922). Gr. in-8.

LA LAURENCIE (Lionel de). — L'École française de violon, de Lully à Viotti: études d'histoire et d'esthétique. T. II (520 p.). Paris, Delagrave. In-8.

MOSER (H.). — Geschichte der deutschen Musik. Band II, Halbband 1: Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des dreissigjährigen Krieges bis zum Tod Joseph Haydn (xvi-470 p.). Stuttgart et Berlin, J.-G. Cotta'sche Buchh. Nachf. (1922). Gr. in-8.

Das Mysterienspiel (von Ludwig BENNINGHOFF, Hans BRANDENBURG, Friedrich WOLF, Jacob DODEL-ELDING, Ferd. HESTERMANN, Hans-W. FISCHER). Hamburg, Deutsche Bühne. Gr. in-8, 31 p.

- POIRÉE (E.). — Essais de technique et d'esthétique musicales. Le Discours musical : son principe, ses formes expressives. Précédé d'une étude sur les « Maîtres chanteurs » de Wagner. Paris, H. Laurens. In-8, 446 p. av. 650 notations music.
- REFOULÉ (R.). — La Sonate pour piano. Orléans, imp. Pigelet (1922). In-16, 128 p.
- SCHENKER (H.). — Neue musikalische Theorien und Phantasien. Band II, Teil 2 (xxiv-263 p.). Wien et Leipzig, Universal-Edition (1922). Gr. in-8.
- SCHLOSSER (J.). — Unsere Musikinstrumente : eine Einführung in ihre Geschichte. Wien, A. Schroll & Co (1922). In-8, 80 p. av. 78 fig.
- Teatr Polski w Warszawie 1913-1923. Warszawa, « Ignis ». In-4, 198 p. av. fig. et 1 tableau.  
Avec un résumé en français.
- WAGNER (Richard). — Œuvres en prose. T. XI. Traduit en français par J.-G. PRODHOMME (« Gesammelte Schriften », t. XI, fin) (187 p. av. 3 plans). Paris, Delagrave. In-16.
- ZEUTNER (W.). — Die deutsche Oper : Einführung und Ueberblick. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing (1922). In-8, vi-87 p. av. front.  
« Die Bücherei der Volkshochschule ».
- Classement par artistes.*
- STUART (Elsa-M.). — Joh. Seb. Bach. Stockholm, Wahlström & Widstrand (1922). In-8, 176 p.
- GRACE (Harvey). — The organ works of Bach. London, Novello (1922). In-8, 336 p.
- VERSCHAEVE (C.). — Uren bewondering voor groote kunstwerken. VI : Bach, Benoît, Beethoven, Wagner (199 p.). Brussel, « Ons Vaderland ». In-8.
- NAGAL (W.). — Johannes Brahms. Stuttgart, J. Engelhorn's Nachf. Pet. in-8, 164 p.  
Coll. « Musikalische Volksbücher ».
- WETZ (R.). — Anton Bruckner. Leipzig, Ph. Reclam jun. Pet. in-8, 143 p.  
« Reclams Universal-Bibliothek : Musiker-Biographien ».
- PARIBENI (G.-C.). — Muzio Clementi nella vita e nell' arte. Monza, Soc. Arti grafiche (1922). In-8, 240 p.
- HASSE (M.). — Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Band II (iv-196 p. av. 6 fig. et 1 pl.). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gr. in-8.
- FÁBIÁN (L.). — Claude Debussy und sein Werk. Mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus. München, Drei Masken Verlag. In-8, 97 p. av. 1 pl.  
Coll. « Zeitgenössische Komponisten ».
- SUARÈS (A.). — Debussy. Paris, Émile Paul frères. In-16, 138 p.
- WAILLY (P. de). — La vie et l'âme de César Franck. Conférence faite à Abbeville le 30 avril 1922 à la 7<sup>e</sup> séance des Amis de la musique. Amiens, imp. Ch. Breton & C<sup>ie</sup> (1922). In-8, 16 p.
- Hommage à Eugène Gigout, 21 mars 1923. Paris, H. Floury. In-4, 59 p. av. portrait.
- DUFOUR (M.). — Édouard Lalo. Lille, imp. L. Danel (1922). In-8, 40 p. av. 1 fig. et portraits.  
Souvenir de l'inauguration du monument Edouard Lalo, Lille, 2 juillet 1922.
- CASIMIRI (R.). — Firmin Le Bel, de Noyon, maître à Rome de Giovanni Pierluigi de Palestrina. Rome, imp. du Sénat (1922). In-8, ix p. av. fig.
- HUNEKER (J.). — Franz Liszt : ein Leben in Bildern. (Uebersetzung und Bearbeitung von Lola LORME). München, Rösl & C<sup>ie</sup> (1922). Gr. in-8. 332 p. av. 1 pl.
- STEFAN (P.). — Mahler für Jedermann. Wien et Leipzig, Wila-Verlagsaktiengesellschaft. In-16, 54 p.  
Coll. « Die Wiedergabe ».
- BRANCOUR (R.). — Massenet. Paris, F. Alcan. In-8, 188 p.  
Coll. « Les Maîtres de la musique ».
- KOLLER (E.). — Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee 1720-1789 ; sein Leben und seine Werke : ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert. Frauenfeld et Leipzig, Huber & Co (1922). Gr. in-8, v-138 p. av. 1 pl.
- Mozart ; seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen und Briefen seiner Zeitgenossen und seinen eigenen Briefen. Herausg. von Otto HELINGSHAUS. Freiburg im Breisgau, Herder & Co (1922). Pet. in-8, xxiii-254 p. av. frontisp.
- ABERT (H.). — Mozart. Leipzig, R. Voigtländer. Pet. in-8, 72 p.  
Coll. « Deutscher Geist ».
- Leopold Mozart's Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus' zu dessen siebenten Namenstag (1762) geschenkt. Zum erstenmale veröffentlicht von Hermann ABERT. Leipzig, C.-F.-W. Siegel (1922). In-4, viii-51 p.
- Arthur Nikisch : Leben und Werken. In Beitrag von Ferdinand PFÖHL, Heinrich CHEVALLEY, St. STRAŽNICKÝ [und anderen]. Berlin, E. Bote & G. Bock (1922). Gr. in-8, iv-220 p. av. pl.
- SPECHT (R.). — E. N. von Recznicek : eine vorläufige Studie. Leipzig, Wien et Zürich, E.-P. Tal & Co. In-8, 113 p. av. 1 pl.  
Coll. « Neue Musikbücher ».
- HILLMAN (A.). — Schubert. Stockholm, Wahlström & Widstrand (1922). In-8, 248 p. av. pl.
- KOBALD (K.). — Franz Schubert. Aus dem Leben eines österreichischen Genies. Wien, Schulbuchverlag (1922). In-8, 119 p. av. pl.  
Coll. « Deutsche Hausbücherei ».



DECSEY (E.). — Johann Strauss : ein Wiener Buch. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt (1922). Gr. in-8, 298 p. av. 1 tableau général. et 25 grav.

Coll. « Klassiker der Musik ».

MUNTER (F.). — Ludwig Thuille. München, Drei Masken Verlag. In-8, 122 p. av. 1 pl.

Coll. « Zeitgenössische Komponisten ».

BONAVENTURA (A.). — Verdi. Paris, F. Alcan. In-8, 212 p.

Coll. « Les Maîtres de la musique ».

WEISSMANN (A.). — Verdi. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt (1922). Gr. in-8, 224 p. av. 23 grav. hors texte.

Coll. « Klassiker der Musik ».

WARD (W.-C.). — L'Anneau du Nibelung : étude sur la signification du drame musical de Wagner. Traduit de l'anglais par Maurice LÉNA. Paris, Heugel (1922). In-16, 70 p.

KUPP (J.). — Weber. Stuttgart et Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt (1922). Gr. in-8, 294 p.

Coll. « Klassiker der Musik ».

#### XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Le arti decorative, rassegna internazionale ufficiale della Mostra di arti decorative nella Villa reale di Monza e delle Federazioni delle industrie artistiche (Direttore: Guido MARANGONI). N° 1, 17 maggio 1923 (41 p. av. grav.). Milano, Piantanida Valcarengi. In-8.

Beaux-Arts. Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois (Musées, monuments, enseignement, art appliqué, musique, vie artistique, expositions, ventes). N° 1, 15 janvier 1923 (16 p. à 2 col. av. fig. et couv.). Paris, 106, boulevard Saint-Germain. In-4.

La Belgique musicale. Bi-mensuel illustré. Supplément du « Courrier musical » de Paris. N° 1, 15 janvier 1923 (14 p. av. grav.). Verviers, 35, rue de Liège. In-4.

La Céramique ancienne. Organe des amateurs, collectionneurs et marchands de faïences, porcelaines et grès anciens. Publication bi-mensuelle. 1<sup>re</sup> année, n° 1, 15 juin 1922 (4 p. à 4 col.). Paris, 62, rue de La Rochefoucauld. In-4.

Cimento. Rivista mensile illustrata delle arti. 5 jan., an. 1922, vol. I, num. 1 (20 p. à 3 col. av. fig. et couv.). Napoli, direzione ed amministrazione : Ex Chiostro S. Lorenzo. In-4.

Critique et Art. Journal hebdomadaire de critique locale. 1<sup>re</sup> année, n° 1, 5 novembre 1922 (8 p. à 2 col.). Bordeaux, 40, rue Poquelin-Molière. In-8.

Épidaure artistique et littéraire. Organe du groupement international des médecins artistes et littérateurs. 1<sup>re</sup> année, n° 1, septembre 1922 (56 p. av. couv.). Lyon, 61, cours de la Liberté. In-16.

Der Film von heute : Das Blatt der Film-Interessanten und Kinofreunde. Herausg. : Siegbert SALTER. [Jahrgang I] 1922. Nr. 1 (16 p. av. fig.). Berlin W., 30, Freisinger Strasse 13. In-4. Mensuel.

Gazette des sept arts : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphie. CANUDO, directeur. 1<sup>re</sup> année, n° 1, 15 décembre 1922 (16 p. à 3 col. av. fig.). Paris, 12, rue du Quatre-Septembre. In-folio.

Semi-mensuel.

Hellerauer Blätter für Rhythmus und Erziehung. Herausg. von Lehrern und Schülern der Schule Hellerau. Schriftleiter : E. FERAND-FREUND. Jahrgang I, 1922-1923. Heft 1-2 (p. 1 à 56 av. pl.). Hellerau bei Dresden, Schule Hellerau. In-8.

Jahrbuch der jungen Kunst. 1922. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-4, 326 p. av. grav.

Le Livre et l'Estampe. Journal mensuel d'information des bibliophiles et amateurs de gravures. Pierre GUSMAN, directeur ; Albert MORANCÉ, administrateur. 1<sup>re</sup> année, n° 1, janvier 1923 (26 p. av. 5 fig. et couv.). Paris, éd. A. Morancé. In-16.

Die Musikantengilde : Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Beiblatt : Musik im Anfang, herausg. von Fritz JÖDE. (Jahrgang I, 1922 ; Heft 1, Oktober ; 4 et 4 p.). Jahrgang 6 der « Laute » ; 1922, Heft 1, Oktober (14, 8, 4 et 4 p.). Wolfenbüttel, J. Zwissler. Gr. in-8.

Il paraît 8 numéros par an.

Orchester-Rundschau : Fachblatt für Orchester- und Ensemble-Musik für Kino-, Variété- und Cabaret-Kunst. 1923, Nr. 1, Januar (8 p.). Zürich, Limmatquai, 2 ; Konstanz in Baden, Verlag der Orchester-Rundschau. In-4.

« La Peinture », les Arts, les Lettres. Revue mensuelle. [N° 1]. Mai 1923 (30 p. à 2 col. av. fig. et couv.). Le directeur : Pierre DARIUS ; le rédacteur en chef : Robert de BÉDARRIEUX. Paris, 10, rue Cambon. In-4.

Das Puppentheater. Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater. Offizieller Organ der Abteilung « Puppentheater » der Verbindung zur Förderung der deutschen Theaterkultur. Herausg. von Joseph BÜCK. Geleitet von Alfred LEHMANN. Jahrgang I 1923, Heft 1 [Januar] (16 p. av. fig.). (Leipzig, Leipziger Puppenspiele). Gr. in-8.

Styl. Jahrgang I 1922, Heft 1 (32 p. av. fig. et pl.). Berlin, O. von Holtten. In-4.

Votre ciné. Organe cinématographique hebdomadaire. 1<sup>re</sup> année, n° 1, 3 novembre 1922 (8 p. à 2 col.). Beausoleil (Alpes-Maritimes), Imp. modèle franco-monégasque. In-8.

# TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1923

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME SEPTIÈME

## TEXTE

### JANVIER. — 733<sup>e</sup> LIVRAISON

	Pages.
Léonce Bénédict. . . . . LÉON BONNAT (1833-1922). . . . .	1
Arménag bey Sakisian. . . . . UNE ÉCOLE DE PEINTURE PRÉMONGOLE DANS LA PERSE ORIENTALE. . . . .	16
Paul Jamot. . . . . SUR QUELQUES ŒUVRES DE LOUIS ET DE MATHIEU LE NAIN, A PROPOS D'UNE EXPOSITION. . . . .	31
Louis Réau . . . . . LE PREMIER SALON DE HOUDON . . . . .	41
Maurice W. Brockwell. . . . . CORRESPONDANCE DE LONDRES : UNE EXPOSITION D'ANCIENS MAÎTRES A LA GALERIE AGNEW. . . . .	53
T. R. ; A. M. ; T. R. . . . . BIBLIOGRAPHIE : Hieronymus Bosch (P. Lafond); — Les Eaux-fortes de Rembrandt (A.-C. Coppier); — Parmi- gianino und der Manierismus (Lili Fröhlich-Bum). . . . .	63

### FÉVRIER. — 734<sup>e</sup> LIVRAISON

Maurice Roy. . . . . LA « LÉDA » DE MICHEL-ANGE ET CELLE DU ROSSO . . . . .	65
André Blum. . . . . UN NOUVEL ANCÊTRE DE LA GRAVURE SUR BOIS. . . . .	83
Henri Malo. . . . . PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — EVERT VAN MUYPEN. . . . .	91
Henri Boucher. . . . . V.-J. NICOLLE (1754-1826) . . . . .	97
Alphonse Germain. . . . . L'ANCIEN TRIPTYQUE DE NOTRE-DAME DE BOURG . . . . .	114
Maximilien Buffenoir. . . . . UNE FAMILLE D'ARTISTES FRANCS-COMTOIS AU XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE : LES ROSSET . . . . .	120
A. Marguillier ; T. R. . . . . BIBLIOGRAPHIE : Claude Monet (G. Geffroy); — The gra- phic arts, old and new (Arthur M. Hind). . . . .	127

MARS. — 735<sup>e</sup> LIVRAISON

Georges Bénédict.	UN « CHIEN » ÉGYPTIEN DU NOUVEL EMPIRE AU MUSÉE DU LOUVRE.	129
Clotilde Misme.	UN PETIT MAÎTRE HOLLANDAIS : EMMANUEL DE WITTE.	137
Paul Jamot.	ESSAI DE CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DES FRÈRES LE NAIN.	157
Édouard Sarradin.	CHARLES MILCENDEAU (1872-1919).	167
René Brancour.	REVUE MUSICALE : « LA FLUTE ENCHANTÉE », DE MOZART, ET « CYDALISE ET LE CHÈVRE-PIED », DE M. G. PIERNÉ, A L'OPÉRA ; « POLYPHÈME », DE M. J. CRAS, A L'OPÉRA-COMIQUE.	182
Auguste Marguillier ; Ch. Du Bus ; T. R. ; S. de Ricci.	BIBLIOGRAPHIE : La Gravure en France, des origines à 1900 (F. Courboin) ; — Archives alsaciennes d'histoire de l'art, 1922 ; — L'Art ancien dans les Flandres, t. II et III (J. Casier et P. Bergmans) ; — Le Passionnaire de l'abbesse Cunégonde ; — Worcester Art Museum : catalogue of paintings and drawings (R. Henniker-Heaton).	187

AVRIL. — 736<sup>e</sup> LIVRAISON

J.-L. Vaudoyer.	L'EXPOSITION DE « L'ART ET LA VIE ROMANTIQUES ».	193
Axel Gaußlin.	AVEC GUSTAVE III A PARIS : DEUX GOUACHES DE LAVREINCE.	209
Paul Vitry.	PIERRE ROCHE (1855-1922).	215
Salomon Reinach.	COURRIER DE L'ART ANTIQUE.	229
René Schneider ; A. M. ; T. R. ; Clotilde Misme.	BIBLIOGRAPHIE : L'Art religieux du XII <sup>e</sup> siècle en France (E. Mâle) ; — Atlas monumental de la France : la Normandie (J. Roussel) ; — Le Peintre-graveur illustré : Goya (L. Delteil) ; — L'Art russe, de Pierre le Grand à nos jours (L. Réau) ; — Het boutsnijwerk in Nederland (D. Bierens de Haan).	250

MAI. — 737<sup>e</sup> LIVRAISON

A. Boinet.	L'EXPOSITION DU LIVRE FRANÇAIS AU PAVILLON DE MARSAN.	253
A. Boutillier du Retail.	UN « CHRIST » CHAMPENOIS DU COMMENCEMENT DU XVI <sup>e</sup> SIÈCLE.	266
Édouard Sarradin.	LES SALONS DE 1923 (1 <sup>er</sup> article) : LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS.	271
Marcel Laurent.	QUELQUES ŒUVRES INÉDITES DE FRANÇOIS DUQUESNOY.	295
René Brancour.	CHRONIQUE MUSICALE : « LA KHOVANCHTCHINA », DE MOUSSORGSKY, A L'OPÉRA ; « LE HULLA », DE M. MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU, A L'OPÉRA-COMIQUE ; « CIBOULETTE », DE M. REYDALDO HAHN, AU THÉÂTRE DES VARIÉTÉS.	306
T. R. ; Louis Réau ; Auguste Marguillier.	BIBLIOGRAPHIE : Histoire de la nation française : histoire des arts (L. Gillet) ; — Les Richesses d'art de la France. Architecture : La France de la Renaissance (D. Longuet) ; — Notes critiques sur les Vies anciennes d'Antoine Watteau (P. Champion) ; — Louis Moreau (G. Wildenstein) ; — La Curieuse vie Marcellin Desboutsin (Clément-Janin).	313



# TABLE DES MATIÈRES

403  
Pages.

## JUIN. — 738<sup>e</sup> LIVRAISON

Fiérens-Gevaert. . .	L'ART BELGE ANCIEN ET MODERNE (EXPOSITION DU JEU DE PAUME). . . . .	317
Édouard Sarradin. . .	LES SALONS DE 1923 (2 <sup>e</sup> article) : LA SOCIÉTÉ NATIONALE ET LE SALON DES TUILERIES . . . . .	343
J.-G. Goulinat . . .	L'ÉVOLUTION DE LA MATIÈRE PICTURALE. . . . .	367
Auguste Marguillier. .	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1923 . . . .	373

## GRAVURES

### JANVIER — 733<sup>e</sup> LIVRAISON

Œuvres de Léon Bonnat : Portrait de l'artiste par lui-même, eau-forte, en lettre; Intérieur familial; Pèlerins à Saint-Pierre de Rome; Vieille paysanne d'Ustaritz; « Ne pleure pas! » (app. à M <sup>me</sup> Paul Goldschmidt); Une porte à Jérusalem; Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris); Portrait de Puvis de Chavannes; Léon Bonnat peignant le « Portrait du cardinal Lavigerie », photographie, en cul-de-lampe . . . . .	1 à	15
<i>La Mère Bonnat, supérieure de l'ordre de La Sainte-Famille, avec deux orphelines, par Léon Bonnat (couvent Saint-Pierre, Talence près Bordeaux) : héliotypie, tirée hors texte.</i> . . . .		4
Miniatures persanes, commencement du XIII <sup>e</sup> siècle : Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre, Combat du lion et du taureau (fables de Bidpay), école du Khorassan (Bibliothèque de Yildiz, Constantinople); Le Chasseur (fable de Bidpay), école du Khorassan (ibid.); Pêche au filet, le Singe battu, école du Khorassan (ibid.); Scène de bastonnade, école du Khorassan (ibid.); Le Singe et la tortue (fable de Bidpay), école du Khorassan (ibid.); Le Juge (fable de Bidpay), école du Khorassan (ibid.); Le Hibou et le corbeau, le Rajah et Bidpay (fables de Bidpay), école du Khorassan (ibid.); Combat d'un lion et d'un taureau, école de Bagdad (Bibliothèque Nationale, Paris); Les Renards Kélilé et Déminé, école de Bagdad (ibid.) . . . . .	19 à	29
Le Benedicite, par Louis Le Nain (coll. de M. Hindley Smith); Danse d'enfants, par Mathieu Le Nain (coll. de M. Louis Sambon); Le Jardinier, par le même (ibid.); Joueurs de dés, par le même (coll. de M. Nieuhuys). . . .	33 à	39
<i>Joueurs de trictrac, par Mathieu Le Nain (coll. de M. Louis Sambon. Acquis par le Musée du Louvre) : photogravure, tirée hors texte.</i> . . . .		38
Tête de saint Jean-Baptiste, plâtre, par Houdon, en lettre; Page de croquis de Gabriel de Saint-Aubin dans le livret du Salon de 1769 (en haut à gauche : le « Saint		

- Bruno » de Houdon) (Cabinet des estampes, Paris); Luperque, plâtre, par Houdon (Musée de Gotha); Saint Jean-Baptiste, plâtre, par le même (profil et face) (Galerie Borghèse, Rome); Saint Bruno, marbre, par le même (église Sainte-Marie-des-Anges, Rome). . . . . 41 à 51
- Exposition d'anciens maîtres à la galerie Agnew, à Londres : Portrait de femme, par Ambrogio de Predis (app. à M. Otto Gutekunst); Vénus et Adonis, par Titien (coll. du comte Spencer, Althorp); Portrait de Pierre Pecquius, chancelier de Brabant, par Rubens (coll. de sir Audley Neeld); Portrait du premier duc de Bedford et du deuxième comte de Bristol, par Van Dyck (coll. du comte Spencer, Althorp); Portrait d'homme, par Frans Hals (coll. de lady Desborough, Panshanger House); Le Commencement de l'orage, par Philips de Koninck (coll. du comte de Crawford, Londres); Portrait du capitaine Thomas Needham, par Gainsborough (coll. particulière). . . . . 55 à 61
- Tobie et sa femme*, par Rembrandt (coll. de sir Frederick Cook, Richmond) : héliotypie, tirée hors texte. . . . . 60

FÉVRIER — 734<sup>e</sup> LIVRAISON

- Léda, par le Rosso (National Gallery, Londres); Copie anonyme du xvii<sup>e</sup> siècle de la « Léda » du Rosso (Galerie de peinture, Dresde); Léda, école italienne, xvi<sup>e</sup> siècle (Musée Correr, Venise); Léda, dessin au crayon noir, par le Rosso (Royal Academy, Londres); Léda, gravure d'Eneas Vico; Copie anonyme du xvi<sup>e</sup> siècle de la gravure de Cornelius Bos d'après la « Léda » de Michel-Ange. 72 à 81
- Le Massacre des Innocents, détail d'une miniature extraite des « Très belles Heures du duc de Berry » (coll. de M. le baron Maurice de Rothschild), en tête de page; Fragment d'une « Crucifixion », gravure sur bois, école française, fin du xiv<sup>e</sup> siècle (coll. Protat, Mâcon); Dessin de Villard de Honnecourt (album ms. fr. 19093, Bibliothèque Nationale, Paris); Portement de croix, gravures sur bois bourguignonnes, fin du xiv<sup>e</sup> siècle (Cabinet des estampes, Paris). 83 à 89
- Le Portement de croix*, gravure sur bois, école française, fin du xiv<sup>e</sup> siècle (coll. de M. le baron Edmond de Rothschild) : fac-simile, tiré hors texte . . . . . 84
- Eaux-fortes d'Evert van Muyden : Tête de lion, en lettre; Le Village perché (Italie); Mandrilles; Pigeons; Carte de visite de l'artiste, en cul-de-lampe. . . . . 91 à 96
- Œuvres de V.-J. Nicolle : Vue prise sous le pont du Rialto à Venise, dessin (coll. de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim), en lettre; Paysage de la campagne romaine, dessin (ibid.); Portique d'église italienne, dessin (app. à M. Seymour de Ricci); Vue de la Seine au Pont-Neuf, prise d'un œil-de-bœuf de la colonnade du Louvre, dessin (Musée Carnavalet); Vue de la colonnade du Louvre, aquarelle (coll. de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim); Vue du temple de Vesta, actuellement Sainte-Marie-du-Soleil, à Rome, aquarelle (ibid.); Le Ponte Rotto (?) à Rome, aquarelle (ibid.); Vue du château de Valençay, aquarelle (ibid.); Une arcade du Pont-au-Change, aquarelle (coll. H. Destailleur, Cabinet des estampes, Paris); Vue extérieure et perspective de la salle préparée par la Ville de Paris pour le festin donné à Leurs Majestés à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin, le 21 janvier 1782, eau-forte originale. . . . . 97 à 111
- Le Campo Vaccino à Rome*, aquarelle par V.-J. Nicolle (coll. de M<sup>me</sup> la baronne F. Oppenheim) : photogravure, tirée hors texte. . . . . 104
- La Marche au Calvaire et la Mise au tombeau, école française (?), 1523 (Sacristie de l'église Notre-Dame, Bourg). . . . . 118 et 119
- Portrait de Joseph Rosset peint par son fils François Rosset (Musée de Besançon), en lettre; Buste de Voltaire, marbre, par Joseph Rosset (Musée de Dôle); Statuette de J.-J. Rousseau, marbre, par le même (Musée de l'Ariana, Genève); Buste de J.-Rousseau, marbre, par le même (coll. de M. Frédéric Raison, Genève); Voltaire s'entretenant avec Rousseau, bas-relief en ivoire par Antoine Rosset (coll. particulière), en cul-de-lampe . . . . . 121 à 126

MARS — 735<sup>e</sup> LIVRAISON

Tête de chien en calcaire, Égypte, Moyen Empire (Musée du Louvre), en lettre; Chien en calcaire (profil), Égypte, Nouvel Empire (Musée du Louvre); Chienne allaitant ses petits, bas-relief en calcaire peint, Égypte, x <sup>e</sup> -xii <sup>e</sup> dynastie (ibid.). . . . .	129 à	135
Chien en calcaire, Égypte, Nouvel Empire (Musée du Louvre): héliotypie, tirée hors texte . . . . .		130
Peintures d'Emmanuel de Witte : Une villa italienne (Musée de l'Ermitage, Pétro- grad); Le Tombeau de Guillaume le Taciturne à l'église de Delft (Musée de Lille); Intérieur de l'Église Vieille à Amsterdam (Musée de Hambourg); Inté- rieur d'église (ibid.); Intérieur d'église (Rijksmuseum, Amsterdam); Marché aux poissons (coll. de M. Tor Hedberg, Stockholm); Marché aux poissons (National Gallery, Londres); Marché aux poissons (Musée de Leipzig); Por- trait de famille (coll. de M. Lewis Fry) . . . . .	141 à	154
Le Clavecin, par Emmanuel de Witte (app. à M. Kleinberger): héliotypie, tirée hors texte . . . . .		154
Paysans devant leur maison, par Louis Le Nain (coll. de M. le duc de Rutland); Portrait de Cinq-Mars (2 <sup>e</sup> ), par Mathieu Le Nain (coll. de M. Warneck); La Nativité, par le même (coll. de M. le D <sup>r</sup> Mary) . . . . .	159 à	165
La Halle du cavalier, par Louis Le Nain (Victoria and Albert Museum, Londres): photogravure, tirée hors texte. . . . .		160
Œuvres de Charles Milcendeau : Portrait de l'artiste par lui-même (app. à M. Ar- mand Fourreau), en lettre; La Passeuse (app. à M. Jules Aubrun); Martineau le sorcier, dessin (app. à M. Borion); Fillettes de Pont-l'Abbé (Finistère) <sup>1</sup> , dessin (app. à M. Edouard Sarradin); Vieux Vendéen, dessin (app. à M. Bo- rion); Mendiant à la bouteille, dessin; Paysan de Castille, dessin (app. à M. Jean Gruyer); Ouvriers basques, dessin; L'Aïeule; Portrait de femme, dessin, en cul-de-lampe. . . . .	167 à	181
Le Temple de la Sagesse, décor du 2 <sup>e</sup> acte (5 <sup>e</sup> tableau) de la « Flûte enchantée », aquarelle par M. Dréa; Le Parc de Versailles, décor du 2 <sup>e</sup> acte de « Cydalise et le chèvre-pied », par M. Maxime Dethomas. . . . .	183 et	185
Le Calvaire, miniature de missel par Simon Bening (autrefois à la Bibliothèque de Dixmude, détruite en 1914-1915); Portrait des filles du peintre, par Gainsbo- rough (Musée de Worcester). . . . .	189 et	191

AVRIL — 736<sup>e</sup> LIVRAISON

L'Exposition de « L'Art et la Vie romantiques » : Fanny Elssler, statuette en bronze par Barre (app. à M. L. Metman), en lettre; Le Jeune-France astrologue, aquarelle par Célestin Nanteuil (app. à M. E. Rahir); Portrait de Delacroix en costume de Hamlet, par lui-même (app. à M. Paul Jamot); M <sup>me</sup> Desgoffe et sa fille, aquarelle par Papety (app. à M. Louis Frandrin); Léontine peignant dans l'atelier de Granet, par François Granet (app. à M. Magnin); Une loge à l'Opéra, aquarelle par Eugène Lami (app. à M. Henry Rouart); Un jeune littérateur, par Achille Devéria (app. à M. E. May); Le Retour du bal, par Tassaert (app. à M. Alexis Rouart); Le Père de l'artiste, par Xavier Le Prince (app. à M. Georges Bernard); Portrait de Lola Montès, par Nicolas-Toussaint Charlet (app. à M. Doistau); Portrait de Baudelaire, par Émile Deroy (Musée de Versailles). . . . .	193 à	206
--	-------	-----

1. Et non : « Vendéenne avec ses enfants », comme il a été imprimé par erreur.



	Pages
<i>Portrait de M<sup>me</sup> Sabatier</i> , par Gustave Ricard (app. à M. Thomas van Bomberghe) : héliotypie, tirée hors texte. . . . .	206
<i>La « Redoute chinoise » à la Foire Saint-Laurent en 1785</i> , gouache par Lavreince (Musée d'Östergötland, à Linköping) : photogravure, tirée hors texte. . . . .	210
<i>Fête donnée au Petit-Trianon, en 1784, en l'honneur du roi de Suède Gustave III</i> , gouache par Lavreince (Musée d'Östergötland, à Linköping) : héliotypie, tirée hors texte . . . . .	214
<i>Portrait de Pierre Roche</i> , en lettre. Œuvres de Pierre Roche : La Clef de voûte, modèle en plâtre, en tête de page; Hécate, statue en plâtre; Sirène, fontaine en plâtre; Faunesse, plaquette en bronze; Buste de Huysmans, plâtre; Les Œuvres de miséricorde, bas-relief en plomb; Décoration en grès et cuivre repoussé du maître-autel de l'église Saint-Jean de Montmartre; Girouette, plâtre; Mitron de cheminée en terre cuite; Jeanne d'Arc en prière, médaille en bronze; La Paix, gypsographie; Fontaine gothique, gypsographie; La Confiance, médaille en bronze, en cul-de-lampe. . . . .	215 à 228
« Corrida » crétoise, peinture de Knossos, xv <sup>e</sup> siècle av. J.-C., en lettre; Cueillette du safran à Knossos (Crète), peinture du xvii <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Musée de Can- die); Taureau et acrobate, bronze crétois (coll. de M. E.-J. Spencer-Churchill); Schéma d'une « corrida » crétoise, restitution de sir A. Evans; Bas-reliefs d'une base attique, marbre, vers 490 av. J.-C. (Musée d'Athènes); Tête pré- sumée d'une métope du Parthénon (Musée du Vatican); Tête de vieillard, marbre, art grec, v <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (ibid.); Tête d'Aphrodite, marbre, art grec, iv <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (ibid.); Tête d'Aphrodite trouvée à Pergame, marbre, art grec, iv <sup>e</sup> -iii <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Musée de Berlin); Tête d'athlète, bronze grec, v <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Musée d'Oxford); Statue en marbre d'Artémis d'après un bronze attique du v <sup>e</sup> siècle av. J.-C., découverte à Aricie (Musée National, Rome); Tête en marbre dite « Héra Farnèse » (Musée de Naples); Partie supérieure de la statue d'Artémis découverte à Aricie (Musée National, Rome); Statue d'une princesse romaine en Diane, marbre découvert à Ostie (ibid.); Commode et Crispine en Mars et Vénus, groupe en marbre découvert à Ostie (ibid.); Artémis et Iphigénie, groupe en marbre, iii <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (restitué par M. Studniczka à la Glyptothèque Ny-Carlsberg, Copenhague); Guerrier grec combattant une Amazone, métope en pierre d'un temple de Tarente, iv <sup>e</sup> siècle av. J.-C. (autrefois chez MM. Spink, à Londres); Nymphé surprise, marbre de Délos, art grec, ii <sup>e</sup> siècle av. J.-C.; Poseidon et Amymone, peinture de Pompéi, vers l'an 70 après J.-C., en cul-de-lampe. . . . .	229 à 249

MAI — 737<sup>e</sup> LIVRAISON

L'Exposition du Livre français au pavillon de Marsan : Lettre initiale A extraite de la « Bible de Charles le Chauve » (ms. latin 1, Bibliothèque Nationale, Paris); Page extraite d'un « Sacramentaire de saint Thierry », art du Nord de la France, ix<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de la ville de Reims); Miniature extraite des « Commentaires de saint Jérôme sur Isaïe », art de Cîteaux, xii<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de Dijon); Miniature extraite du « Boccace de Jean sans Peur », art parisien, début du xv<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris); Miniature extraite d'une « Apocalypse figurée », art du Nord de la France, 2<sup>e</sup> moitié du xiii<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de la ville de Cambrai); Scène de l'« Apocalypse », tapisserie de l'atelier de Nicolas Bataille, 2<sup>e</sup> moitié du xiv<sup>e</sup> siècle (cathédrale d'Angers); Gravure extraite de la « Danse macabre » éditée par Guy Marchant (Paris, 1485) (Bibliothèque de la ville de Grenoble); Page extraite de « La Ruïne des nobles hommes et femmes » de Boccace (Lyon, Husz et Schabeler, 1483) (Bibliothèque de la ville de Bourges); Frontispice par Abraham Bosse de l'« Ariane » de J. Desmaretz (1639) (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris); Reliure de Guillaume Le Noir (1562) (coll. de M. L.

# TABLE DES MATIÈRES

407

Pages

Gruel); Reliure mosaïquée de Padeloup, xviii <sup>e</sup> siècle (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris); Reliure en forme de fleur de lys d'un livre d'Heures aux armes de Henri II (xvi <sup>e</sup> siècle) (Bibliothèque de la ville d'Amiens), en cul-de-lampe . . . . .	253 à 265
Miniature extraite du « Livre du gouvernement des princes » de Gilles Colonna, art parisien, début du xvi <sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris) . . . . .	256
Christ en bois polychromé, école champenoise, commencement du xvi <sup>e</sup> siècle (église de Feuges, Aube). . . . .	267
Christ en bois polychromé (détail), école champenoise, commencement du xvi <sup>e</sup> siècle (église de Feuges, Aube) : héliotypie, tirée hors texte . . . . .	268
Le Salon de la Société des Artistes français : L'Orchestre, par M. Jules Joets, en tête de page; Ossuaire et monument de Douaumont, par M. Léon Azéma; Portrait du père de l'artiste, par Jean-Paul Laurens; Saint Jean Chrysostome, par le même (Musée de Toulouse); Le Bassin de l'Amirauté à Alger, par M. Léon Cauvy; Entrée du maréchal Lyautey à Marrakech, par M. Ch. Duvent; Musiciens arabes, par M. Paul-Élie Dubois; Jazz-band, par M. A. Gonzalez-Moreno; Jacob van Amstel chez moi, par M. A. Ortiz-Echagüe; Le Café à l'asile des vieillards, par M. G. Dervaux; Nonchalance, par M. J.-G. Domergue; L'Anachorète, par M. Paul Buffet; Portrait de M <sup>me</sup> Charles Péguy, par M. Jean-Pierre Laurens; Portraits, par M. A. Devambaz; Portrait de S. M. Moulay Youssef, sultan du Maroc, par M. Jean Patricot; Les Fantômes, groupe en plâtre, par M. P.-M. Landowski; Le Général Grossetti, statue en bronze, par M. H. Bouchard; Jeune fille priant, statue en marbre, par M. F. Desruelles; Panthère noire de Java et cygne noir, groupe en granit, par M. A.-F. Seysses; Statue de Léon Bonnat, bronze, par M. V.-J. Ségonin; La Clef de voûte, plâtre, par M. Raymond Rivoire; Groupe d'oies, pierre peinte (taille directe), par M <sup>lle</sup> J. Piffard, en cul-de-lampe . . . . .	271 à 294
OEuvres de François Duquesnoy : L'Amour tirant de l'arc, statuette en ivoire (Musée royal du Cinquantenaire, Bruxelles), en lettre; Statuette en cire (Victoria and Albert Museum, Londres); Enfant tenant un livre, terre cuite (ibid.); Le Sommeil de Silène, bas-relief en ivoire (ibid.); Le Sommeil de Silène, bas-relief en bronze (coll. du baron Henri Lambert de Rothschild, Bruxelles); Mercure et l'Amour, bronze (Musée du Louvre). . . . .	295 à 303

## JUIN — 738<sup>e</sup> LIVRAISON

L'Exposition de l'art belge ancien et moderne au Jeu de Paume : Charles le Téméraire et saint Georges, groupe-reliquaire en or et émail, par Gérard Loyet (cathédrale Saint-Paul, Liège); La Madone à la fontaine, par Jean van Eyck (Musée d'Anvers); La Descente de croix, par Roger van der Weyden (Palais de l'Escurial); Le Christ entre des anges musiciens (panneau central), par Hans Memlinc (Musée d'Anvers); L'Adoration des Mages, par Gérard David (Musée de Bruxelles); Saint Jérôme, par Jérôme Bosch (Musée de Gand); Anne et Joachim partageant leurs biens, l'Offrande de Joachim repoussée (volets de la « Légende de sainte Anne »), par Quentin Metsys (Musée de Bruxelles); Le Dénombrement de Bethléem, par P. Bruegel le Vieux (ibid.); Angélique endormie et l'ermite, par P.-P. Rubens (Musée de Vienne); La Famille du peintre, par Corneille de Vos (Musée de Bruxelles); La Famille de Hemptine, par Navez (ibid.); Portrait de Lucie Leys, par Henri Leys (Musée d'Anvers); Le Benedicite, par Charles de Groux (Musée de Bruxelles); La Dame en rose, par Alfred Stevens (ibid.); La Cathédrale, par Henri de Braekeleer (coll. de S. M. le roi des Belges); La Femme au ruban noir, aquarelle par Xavier Mellery (Musée de Bruxelles); L'Homme en rouge, par Henri Evenepoel (ibid.) . . . . .	317 à 341
Retable du Saint-Sacrement, par Dieric Bouts (église Saint-Pierre, Louvain) : photogravure, tirée hors texte . . . . .	324



- Martin van Nieuwenhove en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus*, par Hans Mem-  
linc (Hôpital Saint-Jean, Bruges) : héliotypie, tirée hors texte. . . . . 326
- Les Salons de 1923 : Marseille, par Joseph Inguimberty (Salon des Tuileries); Illus-  
tration pour les « Contes populaires russes » de Pouchkine, bois en couleurs  
de M. J. Lébédeff (ibid.); Villa aux environs de Rome, par A. Ravier (Salon de  
la Société Nationale des Beaux-Arts); L'Homme à la pipe, par Marcellin  
Desboutin (ibid.); A l'audience, par M. J.-L. Forain (ibid.); L'Enfant pro-  
digieux, eau-forte originale par le même (ibid.); Adam et Eve, par M. René  
Ménard (Salon des Tuileries); Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux,  
par M<sup>lle</sup> Elisabeth Chaplin (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts); La  
Femme aux giroflées, par M. Paul Baignères (Salon des Tuileries); Intérieur,  
par M. Albert André (ibid.); Portrait d'Anatole France, pastel, par M<sup>lle</sup> Louise  
Breslau (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts); En famille, par  
M. T. Foujita (ibid.); Rue grise (Abbeville), par M. A. de Moncourt (ibid.);  
Portrait d'enfant, par M. F. Guiguet (ibid.); Neige, par M. A. Chapuy (Salon  
des Tuileries); La Colline, par M. Ferdinand Olivier (ibid.); Le Salon d'Her-  
cule à Versailles, par M. Maurice Lobre (Salon de la Société Nationale des  
Beaux-Arts); L'Éloquence, figure pour le monument du général Alvear, bronze,  
par M. A. Bourdelle (Salon des Tuileries); Jeune fille à la biche, bronze, par  
M. Pierre Vigoureux (ibid.); Au bord de l'eau, statue en marbre, par  
M. A. Bartholomé (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts); Portrait  
d'enfant, buste en bois, par M. J. Tirefort (ibid.); Portrait de M. Paul Jamot,  
buste en bronze, par M. P. Paulin (ibid.); Coupe en verre, par M. A. Marinot  
(Salon de la Société des Artistes décorateurs); Boîte à biscuits en argent, par  
M. J. Puiforcat (ibid.); Porte de salon en fer forgé, par MM. J. Pérot et  
J. Schwartz (ibid.); Meuble de salon, par M. L.-A. Jallot (ibid.) . 343 à 366
- Master Hare, par Reynolds (Musée du Louvre). . . . . 371

